

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual
y Publicidad II



LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE DE
PEDRO ALMODÓVAR: MARCA DE AUTOR

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ana María Manrubia Pereira

Bajo la dirección de los doctores

Francisco García García
David Caldevilla Domínguez

Madrid, 2013



La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor.

Memoria presentada para optar al
grado de Doctor por

Ana M^a Manrubia Pereira

Directores:

Francisco García García

David Caldevilla Domínguez

Madrid, 2012

Para Eloy, Juan, Manuel y Lola.

Agradecimientos

Gracias a mis directores de tesis que me han apoyado en las distintas etapas de elaboración de esta memoria. Se trata de un proyecto que comenzó ya hace unos cuantos años y a pesar de los avatares de la vida que hicieron que abandonase la investigación durante un tiempo, gracias a la insistencia de mis directores, Francisco García y David Caldevilla, retomé esta tarea con ansias de llevar a buen puerto este trayecto iniciado años atrás.

A mis padres por su apoyo incondicional que me ha ayudado siempre y que me ha permitido conseguir todas y cada una de las metas que me he marcado en la vida.

A Eloy Romero y a mis hijos por su aliento y por haber cedido parte de su tiempo de vida para que yo pudiera hacer realidad esta tesis.

Tabla de contenidos

Índice de gráficas	i
Índice de figuras	ii
1. Introducción	1
2. Objeto material de la investigación	3
2.1 Acotación temporal del estudio	5
2.2 Oportunidad del tema	7
2.3 Objetivos	9
2.3 Hipótesis	11
3. Metodología	12
3.1 Enfoque científico	28
3.2 Desarrollo de la investigación en los primeros pasos	36
4. Contexto sociocultural	46
4.1 España en los 80	48
4.1.1 El entorno cinematográfico	56
4.1.2 La movida madrileña y sus influencias	61
4.2 España en la década de los 90.....	69
4.2.1 El entorno cinematográfico	75
4.3 España del 2000-2010. El comienzo del nuevo siglo.....	80
4.3.1 El entorno cinematográfico	87
4.4 Tres décadas de cambio para la mujer española	92
(1980-2010)	

5. Influencias personales	104
5.1 El peso de una biografía	104
5.2 La personalidad del Almodóvar director.....	111
6. Contexto artístico: influencias.	117
6.1 El postmodernismo	121
6.2 El kitsch	128
7. La representación femenina en el cine.	134
7.1 Los estereotipos de representación de la mujer en la historia del cine.	136
7.2 La representación habitual de la mujer en el cine español en los periodos de 1980-2010	147
8. La representación de la mujer en la filmografía de Almodóvar .	150
8.1 La mujer en Pepi, Luci y Boom	150
8.2 La mujer en Laberinto de pasiones	162
8.3 La mujer en Entre tinieblas	176
8.4 La mujer en ¿qué he hecho yo para merecer esto?	191
8.5 La mujer en Matador.	206
8.6 La mujer en La ley del deseo	218
8.7 La mujer en Mujeres al borde de un ataque de nervios	225
8.8 La mujer en ¡Átame!	236
8.9 La mujer en Tacones lejanos	246
8.10 La mujer en Kika	255

8.11 La mujer en La flor de mi secreto	264
8.12 La mujer en Carne trémula	274
8.13 La mujer en todo sobre mi madre.....	281
8.14 La mujer en Hable con ella	292
8.15 La mujer en La mala educación	298
8.16 La mujer en Volver	304
8.17 La mujer en Los abrazos rotos.....	311
9. Almodóvar y “sus mujeres”: sello de autor	319
10. Configuración de una estética personal: estilo Almodóvar	336
11. Mujer española versus mujer “Almodóvar”	349
12. Conclusiones	381
Bibliografía	393
Apéndices	407
Apéndice 1- Filmografía analizada. Fichas técnicas ampliadas de las películas de Almodóvar	409

Índice de gráficas

Gráfica 1- Evolución de las tasas de actividad por sexo	83
Gráfica 2- Evolución de la tasa de nupcialidad	95
Gráfica 3- Núcleos tipo madres con hijos, según estado civil de la madre (2001)	97
Gráfica 4- Tasa de fecundidad según grupo de edad	99
Gráfica 5- Papeles femeninos en las películas de Almodóvar	374
Gráfica 6- Estado civil de los personajes femeninos en las películas de Almodóvar	375
Gráfica 7- Mujeres representadas por Almodóvar según rangos de edad	377
Gráfica 8- Grado de dependencia de las mujeres con respecto de los hombres que muestra el cine de Pedro Almodóvar	378
Gráfica 9- Mujeres y varones en el Gobierno 1996-2004	379

Índice de Figuras

Figura 1- Porcentaje de mujeres casadas de 35-44 años con 5 o más hijos	49
Figura 2- Reparto por sectores del total de la población activa.....	50
Figura 3- Evolución de la tasa de actividad en mujeres por edades .	54
Figura 4- Evolución de la tasa de actividad por estado civil.....	54
Figura 5- Evolución de las tasas según educación.....	55
Figura 6- Tasa de empleo femenina según países (%)	71
Figura 7- Tasa de empleo 2001	80
Figura 8- Tasa de empleo 2002	80
Figura 9- Población de 16 y + años según estado civil	81
Figura 10- Nº medio de hijas/os por mujer, según Comunidades Autónomas	85
Figura 11- Películas españolas más taquilleras (hasta 2004) ..	89
Figura 12- Nº medio de hijos por mujer en la U.E	94
Figura 13- Esperanza de vida al nacer.....	101
Figura 14- Influencias en la obra de Almodóvar	119
Figura 15- Proporción de población con estudios universitarios por grupos de edad	353

1. Introducción

Al comienzo de los años ochenta España tenía que enfrentarse a una nueva situación. La transición política a la democracia se daba por superada y debíamos empezar a pensar como demócratas e introducirnos en el mundo moderno al que durante años nos vimos obligados a dar la espalda.

Ante el miedo a la “invasión cultural” que suponía el ser por fin libres, la pintura, la música, el cine y los medios de comunicación echaron mano de un inconfundible sabor español para que nuestras raíces siempre estuvieran presentes. De esta manera no se estaba haciendo otra cosa más que potenciar lo que ya décadas anteriores se había hecho en el país -vender una imagen de España agradable al exterior, cuya esencia se condensaba en el lema franquista, en la etapa ministerial de Manuel Fraga, de “*Spain is different*” .

Dentro de este contexto se hacía difícil renunciar a la “Españolada” (incluso al ‘Landismo’) que constituyó el referente del cine español durante décadas. Un estilo de películas que vehiculaban mensajes propagandísticos conjuntamente con la imagen de esa España que se quería transmitir.

En la década de los ochenta, ese sabor español utilizado hasta entonces para exportar una imagen atractiva y exótica de España reaparecerá en múltiples expresiones artísticas de ámbito nacional como letras de canciones pop, portadas de discos, tiras cómicas, fotografías, escenas de películas. Sin embargo, su objetivo ya no era ‘venderle’ el país a los turistas; durante la Transición se desarrolló una especial preocupación por liberar a España de ese legado cultural.

Gracias a la aparición de una nueva sensibilidad y a quiénes supieron tratarla se consiguió esa recuperación cultural, basada en dotar de nuevos significados las viejas formas.

En este entorno es en el que surge la figura de Pedro Almodóvar para convertirse en uno de esos “visionarios” que, adelantándose a su tiempo, rompieron con el imaginario cultural para mostrar a los españoles otras representaciones del mundo que nada tenían que ver con lo anterior. Resalto el concepto de visionario porque secuencias que hoy pueden pasar perfectamente desapercibidas para el consumidor de cine, en su momento, supusieron una ruptura sin precedentes con las convenciones establecidas, adelantándose a lo que estaba por venir.

La transgresión de Almodóvar se dejó notar, entre otras cosas, en el protagonismo exagerado y hasta el momento impensable que se le daba a las mujeres en sus películas. A través de estas figuras femeninas se mostraban todos los elementos rupturistas de la nueva sociedad, pero también las tradiciones más sólidas. Estos personajes femeninos representaban sin duda lo que era y es España: una lucha constante entre modernidad y tradición.

2. Objeto material de investigación

El objeto material de esta investigación, u objeto de estudio central, viene configurado por la representación que se hace en el cine de Pedro Almodóvar sobre la mujer.

Será a través del análisis cinematográfico del corpus artístico de Almodóvar como se pretenda mostrar y demostrar o no que el perfil de representación de la figura femenina en sus películas constituye su principal estilema de autor, confiriendo sello propio a sus creaciones.

Se trata, por tanto, de desarrollar el objeto de la presente tesis a partir de una investigación sobre género, término cuya utilización se extiende a categoría epistemológica a mediados del siglo XX como concepto de estudio, también desde las Ciencias Sociales, y que responde a la tentativa de las feministas americanas que *“deseaban insistir en la cualidad social de las distinciones basadas en el sexo”* (Scott, 1990, p. 23) para abordar los aspectos icónicos propios de los estereotipos anteriores referidos a su imagen social.

La primera acepción que en el diccionario de la Real Academia Española se reserva al término **género**¹ es:

¹ El género es una palabra que en el pensamiento feminista supone un elemento clave. Surge a partir de la idea de que lo femenino y lo masculino no son hechos naturales o biológicos, sino construcciones culturales, y destaca, de entre sus objetivos, la propuesta de erradicar el prejuicio de que la biología femenina determina lo femenino, en tanto que lo cultural o humano es una creación masculina. La perspectiva de esta tipología de estudios surge en Estados Unidos en la década de los 70 con el resurgir del movimiento feminista, y en España llega como corriente teórica una década después. Estos estudios que se han incorporado a los estudios sociales en el último tercio del siglo XX, tienen, sin embargo, raíces históricas. En el siglo XVII Poulain de la Barre sostenía que la idea de la desigualdad social entre hombres y mujeres radicaba en la desigualdad social y política y no en la desigualdad natural. En el siglo XVIII, con la Ilustración el término se consolida con el descubrimiento de que la desigualdad no es un hecho natural sino histórico, pero en el siglo XIX se frena el ímpetu de la rebelión de las mujeres feministas de la Revolución Francesa y adquieren fuerza las ideas de Rousseau acerca de las tareas naturales de la esposa y madre, lo que afianza la misoginia romántica, que chocará con las movilizaciones sufragistas de finales de siglo.

“Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes”.

Podría decirse que *“el género es el sexo socialmente construido”* (De Barbieri, 1993, p.3). Además se emplea también este término para sugerir que la información sobre las mujeres es necesariamente información sobre los hombres, ya que un estudio implica el otro. Las identidades subjetivas de hombres y mujeres se basan en condicionantes de tipo social, allende lo fisiológico.

De Lauretis (De Lauretis, 1996, p.8) define al género a través de una serie de proposiciones: 1) el género es una representación, que tiene implicaciones concretas en la vida material de los individuos, 2) la representación del género es *su construcción* (como evidencian la historia del arte y la cultura occidental), 3) la construcción del género continúa hoy no sólo en los medios, la escuela, la familia y otras instituciones, sino también en la comunidad intelectual, la teoría y el feminismo, y 4) la construcción del género es también afectada por los discursos que lo deconstruyen.

Dentro del corpus teórico de los estudios de género la presente tesis tendrá necesariamente, y teniendo en cuenta el objeto de análisis, un enfoque comunicativo-cinematográfico. La teoría de la comunicación presidirá la perspectiva desde la cual se lleve a cabo la investigación como gran marco de actuación, para focalizar sobre la obra de Almodóvar los aspectos concretos o valores que configuran el concepto ‘género’.

2.1 Acotación temporal del estudio

El estudio abarca tres décadas de la obra de Almodóvar como director; concretamente desde el 1981, fecha en que da por concluido su primer largometraje (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), hasta 2012, en que estrena su última película² hasta la fecha. Un total de 20 películas (revisables en todos sus datos técnicos en www.imdb.es/name/nm0000264/) con distintas perspectivas de la imagen femenina y de los papeles que estas mujeres asumen.

La selección de esta muestra de análisis, que se corresponde con 29 años de la obra del autor, podría parecer demasiado amplia para el análisis de las representaciones femeninas en profundidad. No obstante, su expansión a través de tres décadas, en las que la sociedad española vivió importantes transformaciones, ha permitido analizar el cambio en las representaciones de género, lo que supone el foco central de la presente tesis.

En este sentido, el análisis llevado a cabo, se ha centrado fundamentalmente en aspectos cuantitativos, debido a que sus potencialidades para el registro y cómputo permite – de algún modo- abordar de forma objetiva una realidad tan cargada de subjetividad como la construcción de género en un relato cinematográfico de autor. La preeminencia de los aspectos cuantitativos no ha supuesto un abandono de los aspectos cualitativos, ya que han sido de gran utilidad para la formalización de perfiles de representación.

Para obtener una perspectiva de género completa, además de analizar la obra del propio autor, se han tenido en cuenta datos de carácter sociológico, económico, cultural, etc. de fuentes oficiales durante el período seleccionado que permitieron

² Se trata de *La piel que habito*, cuya fecha de estreno fue septiembre de 2011.

esbozar el tipo de patrones de género existentes en la sociedad. El contraste de unos y otros datos permite obtener conclusiones “medibles” y comparables por décadas.

2.2 Oportunidad del tema

La elección del cine de Almodóvar como centro de esta tesis y más concretamente del papel que en él tienen las mujeres, ha estado motivada por las particularidades de su estilo como creador que justifican el análisis en profundidad de su obra, para establecer aquellos elementos característicos del autor. Además el papel de la mujer en la labor cinematográfica de Almodóvar se erige como distintivo propio de su sello, de ahí que se lo considerase, desde sus principios, como rasgo personal y particular, sea decir, configurador íntimo de su obra.

A lo largo de estas tres décadas hemos visto como Pedro Almodóvar ha pasado de ser un autor denostado a alcanzar prestigio en el ámbito internacional, quizás en un primer momento por la extravagancia de sus películas pero más tarde, gracias a la consolidación de una imagen como director sólido, personal, obtenida por el reconocimiento a su obra a través de los premios logrados por sus trabajos. Todo esto ha ayudado a que sea propio del saber científico intentar descubrir qué hay detrás de la obra de un cineasta. En nuestro caso particular nos centraremos en un elemento particular, identificativo y propio, cuál es la relación tan especial que mantiene Almodóvar con el planeta-mujer, lo que le ha permitido desarrollar una representación de género tan particular y distintiva, que (nos) permite ser estudiada desde el prisma del análisis estilístico formal y de contenidos.

Por otro lado, y teniendo en cuenta los cambios en las últimas películas de Almodóvar³, podemos considerar que estamos ante el fin de una etapa vital en la que la

³ Su última película estrenada, *La piel que habito*, tiene como actor protagonista al internacional Antonio Banderas, con quien ya coincidiera en algunos de sus primeros trabajos. Sinopsis: *Desde que su mujer murió quemada en un accidente de coche, el Dr. Ledgard (Antonio Banderas), eminente cirujano plástico, se interesa por la creación de una nueva piel con la que hubiera podido salvarla en referencia a La piel que habito. Doce años después consigue cultivarla en su laboratorio,*

mujer tenía el protagonismo supremo lo cual acentúa más la importancia de este tratamiento del género femenino en la época analizada.

En la actualidad, si bien la mujer (como personaje) mantiene un puesto relevante en las historias que Almodóvar cuenta, no es tan extrema su representación; hasta el momento sus historias parecían ser hechas para mujeres a través de su punto de vista (en una primera lectura de contenidos) para ceder, ahora, el protagonismo a la historia en sí -en una clásica tercera persona omnisciente-, independientemente de que su protagonista sea hombre o mujer.

El grado de escritura cero, tomando este concepto de la narrativa cinematográfica clásica, se ve 'aplicado' en las obras almodovarianas analizadas en la presente tesis, en relación a que suelen ser los ojos de las mujeres los que hacen avanzar la línea narrativa ante el espectador.

aprovechando los avances de la terapia celular. Para ello no dudará en traspasar una puerta hasta ahora terminantemente vedada: la transgénesis con seres humanos. Pero ése no será el único crimen que cometerá...

2.3 Objetivos de la investigación

La inquietud que ha dado lugar a esta investigación tiene su base en una pregunta clave:

¿Cuál es la imagen que Pedro Almodóvar muestra de la mujer a través de su cinematografía?

Desde esa premisa inicial han surgido problemas o condicionantes añadidos que han marcado hasta cierto punto la respuesta procurada. Es inevitable pensar que la representación de género, la que Almodóvar lleva a cabo, está condicionada por la sociedad de cada momento, por su entorno social y cultural, y que lo llevan a interpretar su “mundo cinematográfico” de forma particular y adecuada a su visión. De este modo, el análisis sociológico ha supuesto una pieza clave a la hora de arquitecturar la información precisa sobre el autor y su modo de (re)presentar. En cualquier caso los aspectos sociológicos han sido tomados como referencia ya que aportan datos cuantitativos de carácter oficial de la situación de la población española de cada momento, focalizando su atención en distintos puntos (empleo, vida familiar, grupos de edad, nivel cultural...).

La referencia a estos datos de población ha llevado a la formulación de nuevas cuestiones derivadas desde este objetivo inicial, y que serán plasmadas más adelante en las hipótesis:

¿La mujer que el cine de Pedro Almodóvar muestra está tomada de la realidad española del momento, es un reflejo de la misma sociedad?, ¿La representación de la mujer en este cine progresa al ritmo que marca la sociedad española, es decir, según su

cambio social...?. ¿Hay alguna evolución en la imagen o tipo de mujer que Almodóvar muestra?, ¿A qué responde?, ¿Hay claras diferencias entre la representación que otros directores españoles contemporáneos a Pedro Almodóvar hacen de la mujer y la del propio Almodóvar?, ¿Ha generado Almodóvar una nueva estética en el cine español con su visión de la mujer y del mundo que le rodea?, ¿Se puede considerar la mujer y su representación a través de las películas de Almodóvar como un estilema de autor?.

Líneas abajo pormenorizaremos en las consideraciones necesarias para definir el concepto 'estilema', por lo que aquí nos referenciamos sólo al concepto básico común, existente *a priori* en el diccionario cultural de un espectador/lector medio. Así por estilema o sello autorial se entiende *“la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos obra y que como tal nos permite tomarla como objeto de estudio”* (Caldevilla, 2005.p 23)

2.4 Hipótesis

Las **hipótesis de partida** han sido:

1. La mujer que el cine de Pedro Almodóvar muestra está tomada de la realidad española de cada momento: supone un reflejo de la misma sociedad.

2. La representación de la mujer en su cine evoluciona de la mano de la de la misma sociedad española, pues se produce un desarrollo a la par; de modo que esto significaría que el cine de Almodóvar representa un espejo de la España de fin de siglo.

3. En este cine no se representan mujeres en concreto sino modelos (constructos), es decir, grupos de mujeres que se podrían ver identificadas en un cierto entorno social que también se muestra en las películas.

4. A través de la mujer, de su representación en concreto, se ha generado una estética peculiar en la representación cinematográfica. Las construcciones de las mujeres en el cine de Almodóvar son las primeras bazas de la estética almodovariana.

5. La representación de la mujer, entendida como grupo, como género, y con sus peculiaridades se ha convertido en un sello del propio autor, en una marca caracterizadora. La mujer se convierte en este cine en una constante “temática” no sólo por su mera presencia, sino por sus peculiaridades de representación.

3. Metodología

Reproducir teóricamente un objeto, en el pensamiento, en toda su objetividad y concreción, significa comprenderlo en su desarrollo, en su historia y en su lógica. En la diversidad de los métodos teóricos se destacan los métodos históricos y lógicos.

El método histórico (tendencial) está vinculado al conocimiento de las distintas etapas de los objetos en su sucesión cronológica; para conocer la evolución y desarrollo del objeto o fenómeno de investigación se hace necesario revelar su historia, las etapas principales de su desenvolvimiento y las conexiones históricas fundamentales. Éste es el tipo de método que mejor se adapta a nuestras necesidades pero sin olvidar elementos de tipo lógico-metódico.

Los métodos lógicos investigan las leyes generales y esenciales del funcionamiento y desarrollo de los fenómenos, hechos y procesos. Lo lógico reproduce en el plano teórico, lo más importante del fenómeno, proceso o hecho, de lo histórico, lo que constituye su esencia. Estos métodos reflejan el objeto en sus conexiones más esenciales, ofrece la posibilidad de comprender su historia. Los métodos lógicos expresan, en forma teórica, la esencia del objeto, la necesidad y la regularidad, explica la historia de su desarrollo, reproduce el objeto en su forma superior y madura. Estos métodos permiten unir el estudio de la estructura del objeto de investigación y la concepción de su historia.

El estudio de la historia del objeto en toda su diversidad con sus variaciones y cualidades, ha de conducir a la comprensión de su lógica, de sus leyes, de desarrollo internas y su causalidad.

Mediante el método histórico se analiza la trayectoria concreta de la teoría, su condicionamiento a los diferentes períodos de la historia. Los métodos lógicos se basan en el estudio histórico, poniendo de manifiesto la lógica interna de desarrollo, de su teoría y halla el conocimiento más profundo de ésta, de su esencia. La estructura lógica del objeto implica su modelación. Se podría entender también como un método de métodos.

Dentro de éstos, el que más se adapta a las Ciencias Sociales -y el cine lo es- por su sistematización de resultados y capacidad de abstracción, sería el llamado método hipotético-deductivo.

Se trata de proponer una hipótesis como consecuencia de sus inferencias, del conjunto de datos empíricos o de principios o leyes más generales. En el primer caso se llega a la hipótesis mediante procedimientos inductivos (de lo concreto a lo general) y en el segundo caso con procedimientos deductivos (de lo general a lo concreto).

Al hacer uso del método hipotético-deductivo el investigador primero formula una hipótesis, y después, a partir de inferencias lógico-deductivas, arriba a conclusiones particulares, que posteriormente se pueden comprobar experimentalmente. Es un esquema ad hoc para las tesis doctorales.

En ocasiones existen hipótesis no comprobables directamente, el investigador deduce formulaciones particulares que sí son validables en la práctica. Dicha comprobación reafirma la validez de la ley particular y de la hipótesis general en que se sustentó.

Las ventajas que nos ofrece el método hipotético-deductivo son las siguientes:

- Desempeña un papel esencial en el proceso de verificación de la hipótesis.
- Tiene un gran valor heurístico, ya que posibilita adelantar y verificar nuevas hipótesis de la realidad.
- Posibilita inferir conclusiones y establecer predicciones a partir del sistema de conocimientos que ya se poseen.
- Se aplica en el análisis y construcción de muchas de las teorías científicas, posibilitando la sistematización del conocimiento científico al deducirlo de un número limitado de principios e hipótesis generales.
- Unifica el conocimiento científico en un sistema integral que presenta una estructura jerarquizada de principios, leyes, conceptos e hipótesis.
- En la cima de dicha estructura se encuentran los principios de mayor nivel de generalidad, abstracción y fuerza lógica, a partir de los cuales se deducen y explican leyes e hipótesis de menor nivel de generalidad y abstracción.

No se ha considerado oportuno aplicar el método de la modelación dado que en el análisis que pone en práctica este método nos encontramos un eslabón intermedio entre el sujeto y el objeto de investigación; que es el modelo. La modelación es justamente el método mediante el cual creamos abstracciones con el objetivo de explicar la realidad. El modelo como sustituto del objeto de investigación se nos muestra como algo semejante a él, donde existe una correspondencia objetiva entre el modelo y el objeto, aunque el investigador es el que propone especulativamente dicho modelo. En el caso de la obra de Almodóvar el objeto de estudio podría producir un modelo e incluso

aplicar a su obra un modelo de análisis, pero en este caso ni hemos considerado la oportunidad de generar un modelo 'almodovariano' ni se ha aplicado un modelo preexistente de análisis para su obra aunque sí se hallen aquí elementos basados en otras fórmulas derivadas de estudios de autores anteriormente.

Es decir, la modelación es el método que opera en forma práctica o teórica con un objeto, no en forma directa, sino utilizando cierto sistema intermedio, auxiliar, natural o artificial y cuyas cualidades, aun siendo positivas, no constituyen lo nuclear de nuestras intenciones.

Tampoco se puede pretender plantear plenamente un análisis desde el método sistémico y estructural-funcional, aun admitiendo sus ventajas ya que está dirigido a modelar el objeto mediante la determinación de sus componentes, así como las relaciones entre ellos, que conforman una nueva cualidad como totalidad. Esas relaciones determinarían por un lado la estructura y la jerarquía de cada componente en el objeto y por otra parte su dinámica, su funcionamiento. En nuestro caso de análisis cinematográfico sobre marcas personales, el concepto funcionamiento sólo puede ser entendido desde el concepto identificación aunque está claro que el estilema tiene mucho que ver con la estructura, que es consecuencia del orden que establecen las relaciones, entre los componentes donde unos adquieren mayor jerarquía y otros se subordinan, lo que conforma la organización del sistema, del modelo, y del objeto que quiere reflejar.

Además, las relaciones son la expresión también del comportamiento del sistema como totalidad en que un componente es función dependiente de otro u otros. Esas relaciones se convierten en las leyes del movimiento del objeto, entendido como marca

personal.

El método sistémico estructural-funcional se convierte, de ese modo, en una vía de cierta relevancia para la explicación del objeto de investigación, o imagen femenina almodovariana. Los elementos conformantes están determinados por la estructura de los contenidos que Almodóvar nos muestra y que determinan la existencia o no de un sello propio.

Este punto nos lleva a considerar que, por ser nosotros analistas de la realidad fenomenológica manifestada en un conjunto de películas, para obtener el mejor análisis de los objetos propios de las ciencias sociales, debemos recurrir al enfoque dialéctico, como complemento a los enfoques anteriores para procesos donde las propiedades del objeto son más asequibles y de relaciones relativamente más sencillas.

Un estudio más sistémico y esencial del objeto de investigación implica el análisis dialéctico del mismo, donde se revelan no tan sólo los elementos componentes del objeto y sus relaciones causales y funcionales generados de la dinámica de dicho objeto, sino relaciones más esenciales: relaciones contradictorias existentes en el mismo, que actúan simultáneamente de forma compleja.

En toda relación entre dos características (propiedades, cualidades, variables) dialécticas hay aspectos comunes que posibilitan establecer la identidad y otros diferenciadores que generan la contradicción.

El análisis dialéctico del objeto de investigación no tan sólo revela los elementos contradictorios del proceso sino que implica descubrir un tercer elemento que es

contradictorio al par en cuestión, que es coexistente y simultáneo a ellos y que, a través de él, se resuelve la contradicción.

El conocimiento de la relación contradictoria esencial que caracteriza el comportamiento del objeto posibilita su dirección eficiente y en consecuencia le da solución al problema que originó el proceso de la investigación científica.

Recurrimos al enfoque dialéctico porque obtenemos una serie de ventajas:

El investigador, al hacer uso del método dialéctico, no sólo analiza en el objeto o campo de acción aquellos componentes constituyentes del mismo sino que determina las contradicciones presentes en éste, es decir, establece la relación de oposición entre polos diferentes con un grado u otro de antagonismo, pero a la vez, con una posibilidad y necesidad de síntesis.

Se hace necesario establecer también, el proceso mediante el cual esa contradicción se desarrolla. Esto hace que en la práctica, en el análisis de cualquier proceso hablemos más de una tríada de elementos contradictorios, que de un par dialéctico portador de la contradicción. Dicha tríada se genera en el desarrollo mismo del proceso objeto de investigación, y se resuelve en el Proceso de Investigación Científica.

El carácter dialéctico de la relación causal, se expresa en la permutación de los distintos elementos que se relacionan entre sí, en el desarrollo de los procesos o fenómenos y en la repercusión inversa del efecto sobre la causa, tanto en lo atañente a formas como a contenidos. Dicha relación constituye una de las formas concretas que reviste la contradicción dialéctica.

La búsqueda y encuentro de esas relaciones contradictorias posibilita explicar los cambios cualitativos que se producen en el sistema que afecta a la estructura de la misma dando paso a un nuevo objeto.

El método dialéctico tiene también la ventaja de que interrelaciona tanto el aspecto del objeto de estudio como la del sujeto investigador, lo cual es algo imposible de aislar, como pretender hacer algunas escuelas en que, en aras de un cierto rigor científico-objetivo, tratan de excluir el papel del investigador y su formación histórico-cultural precedente en el desarrollo de la investigación, lo que le da el carácter subjetivo a la investigación, en especial en las ciencias sociales.

Por ser núcleo de esta tesis el concepto cultura (semióticamente en su correspondiente aquí y ahora de su creación y su traducción actualizada y acaldada a 'otro hoy', es decir, a nuestro presente), la práctica histórico-social en la investigación científica revela el papel del investigador y su influencia en el proceso investigativo. El carácter multivariado del objeto de investigación, en múltiples lecturas, se va revelando cada vez más, con un carácter objetivo y real a partir de la práctica del desarrollo del proceso (objeto de investigación) y en su dialéctica objetivo-subjetiva.

Lo objetivo, como expresión del objeto, aislado de lo subjetivo, no existe, lo contrario tampoco, es decir, las ideas fuera del contexto que lo originan. La respuesta para la investigación científica esencial, como cualquier otro proceso consciente, solo es posible a través del enfoque dialéctico y es allí donde reside su importancia para nuestro estudio.

Obviamente nuestro estudio de casos sucesivos bajo una perspectiva común,

nos lleva a los métodos empíricos experimentales de la Investigación Científica.

Los métodos de investigación empírica conllevan toda una serie de procedimientos prácticos con el objeto y los medios de investigación que permiten revelar las características fundamentales y relaciones esenciales del objeto; que son accesibles a la contemplación sensorial. Los métodos de investigación empírica, representan un nivel en el proceso de investigación cuyo contenido procede fundamentalmente de la experiencia el cual es sometido a cierta elaboración racional y expresado en un lenguaje determinado. Por ello recurriremos a aplicar:

- Método de la observación científica: La observación científica como método consiste en la percepción directa del objeto de investigación. La observación investigativa es el instrumento universal del científico. La observación permite conocer la realidad mediante la percepción directa de los objetos y fenómenos. La observación, como procedimiento, puede utilizarse en distintos momentos de una investigación más compleja: en su etapa inicial se usa en el diagnóstico del problema a investigar y es de gran utilidad en el diseño de la investigación. En el transcurso de la investigación puede convertirse en procedimiento propio del método utilizado en la comprobación de la hipótesis. Al finalizar la investigación la observación puede llegar a predecir las tendencias y desarrollo de los fenómenos, de un orden mayor de generalización.

La observación científica presenta las siguientes cualidades, que lo diferencian de la observación espontánea y casual.

La observación científica es consciente; y se orienta hacia un objetivo o fin determinado. El observador debe tener un conocimiento cabal del proceso, fenómeno u objeto por observar, para que sea capaz, dentro del conjunto de características de éste, aquellos aspectos que son susceptibles a ser observados y que contribuyen a la demostración de la hipótesis.

La observación científica debe ser cuidadosamente planificada donde se tiene en cuenta además de los objetivos, el objeto y sujeto de la observación, los medios con que se realiza y las condiciones o contexto natural o artificial donde se produce el fenómeno, así como las propiedades y cualidades del objeto por observar.

La observación científica debe ser objetiva: ella debe estar despojada lo más posible de todo elemento de subjetividad, evitando que sus juicios valorativos puedan verse reflejados en la información registrada. Para esto hay que garantizar:

- a) Mediante la observación se recoger la información de cada uno de los conceptos o variables definidas en la hipótesis de trabajo, en el modelo. Cuando esto se cumple decimos que existe validez en la observación.
- b) El documento guía de la observación debe ser lo suficientemente preciso y claro para garantizar que diferentes observadores, apliquen la guía en un mismo momento y entiendan de la misma manera cómo aplicarlas. Cuando este requisito se cumple decimos que la observación es confiable.

Históricamente la observación fue el primer método científico empleado, durante mucho tiempo constituyó la forma básica de obtener información científica.

La observación, como método científico, nos permite obtener conocimiento acerca del comportamiento del objeto de investigación tal y como éste se da en la realidad, es una manera de obtener la información directa e inmediata sobre el proceso, fenómeno u objeto que está siendo investigado.

La observación estimula la curiosidad, impulsa el desarrollo de nuevos hechos que pueden tener interés científico, provoca el planteamiento de problemas y de la hipótesis correspondiente.

La observación puede utilizarse en compañía de otros procedimientos o técnicas (la entrevista, el cuestionario, etc.) lo cual permite una comparación de los resultados obtenidos por diferentes vías, que se complementan y permiten obtener una mayor precisión en la información recogida.

La observación como método científico permite investigar el fenómeno directamente, en su manifestación más externa, en su desarrollo, sin que llegue a la esencia del mismo, a sus causas, de ahí que, en la práctica, junto con la observación, se trabaje sistemáticamente con otros métodos como son: la medición y el experimento. Por supuesto, para llegar a la esencia profunda del objeto se hace necesario el uso de los métodos teóricos.

Tanto en las ciencias sociales, naturales y técnicas la observación, como método científico puede aplicarse de diferentes formas:

Observación simple: se realiza con cierta espontaneidad, por una persona de

calificación adecuada para la misma y ésta debe ejecutarse, de forma consciente y desprejuiciada.

La observación sistemática: requiere de un control adecuado que garantice la mayor objetividad, realizándose la observación de forma reiterada y por diferentes observadores, inclusive para garantizar la uniformidad de los resultados de éste.

Observación participativa: en ella el observador forma parte del grupo observado y participa en él durante el tiempo que dure la observación.

Observación no participante: el investigador realiza la observación desde fuera. No forma parte del grupo investigado.

Observación abierta: donde los sujetos y objetos de la investigación, conocen que van a ser observados. Cuando se utiliza este tipo de observación se analiza previamente si el hecho de que los observados conozcan previamente que su conducta es observada, esto puede afectar los resultados de la observación. En caso positivo es necesario realizar la observación encubierta, cerrada o secreta.

Observación encubierta: las personas que son objeto de la investigación no lo saben. El observador está oculto, se auxilia con medios técnicos los que en la mayoría de los casos no son de fácil obtención. Esta investigación es más objetiva.

Organización de la observación. Está determinada por muchos factores como pueden ser: tipo de objeto sobre el cual se investiga, características personales del observador, métodos, procedimientos y técnicas que se requiere para la observación, de

las propiedades y cualidades del objeto a observar, medios con que se cuenta para la observación y otros. Una vez tenido en cuenta todos estos factores, se elabora un plan de observación donde se precisa: objeto, magnitudes y variables a observar, tiempo de duración de la observación y el resultado esperado. A partir de esto se elabora un programa de observación, determinado por las interrogantes que tienen que esclarecerse mediante la misma.

Si bien la observación fija la presencia de una determinada propiedad del objeto observado o una relación entre objetos. Para la expresión de sus resultados no son suficientes con los conceptos cualitativos y comparativos, sino que es necesario la atribución de valores numéricos a dichas propiedades y relaciones para evaluadas y representarlas adecuadamente.

Cuando se inicia el estudio de una colección de procesos o fenómenos totalmente desconocidos se comienza por la elaboración de conceptos cualitativos, lo que permite una clasificación de los objetos de la región estudiada. Posteriormente se establecen determinadas relaciones entre los conjuntos de objetos semejantes con el auxilio de conceptos comparativos, lo que permite clasificarlos en conjuntos que tengan cualidades semejantes.

El uso de conceptos comparativos puede servir de base para la introducción de conceptos cuantitativos, es decir, conceptos que designan la cualidad medida. El tránsito de los conceptos cualitativos a los comparativos y de estos a los cuantitativos se realiza solo mediante proposiciones teóricas.

La medición es el método que se desarrolla con el objetivo de obtener

información numérica acerca de una propiedad o cualidad del objeto, proceso o fenómeno, donde se comparan magnitudes medibles y conocidas. En este punto, y para no reducir a un conjunto de cifras asépticas los aspectos formales de la obra de Almodóvar, preferimos adoptar el Método Panofsky, como más adelante se desarrolla.

Esta derivación metodológica se debió a que en las ciencias sociales, naturales y técnicas no basta con la realización de las mediciones; sino que es necesaria la aplicación de diferentes procedimientos que permitan revelar las tendencias, regularidades, y las relaciones en el proceso o fenómeno objeto de estudio, uno de estos procedimientos son los estadísticos. En las ciencias sociales, los procedimientos estadísticos más importantes son los descriptivos e inferenciales.

Los procedimientos estadísticos descriptivos permiten organizar y clasificar los indicadores cuantitativos obtenidos en la medición revelándose a través de ellos las propiedades, relaciones y tendencias del proceso, que en muchas ocasiones no se perciben a simple vista de manera inmediata. Las formas más frecuentes de organizar la información en este caso es en tablas de distribución de frecuencias, gráficos y las medidas de tendencia central como: la mediana, la media, la moda y otros.

Los procedimientos de la estadística inferencial se emplean en la interpretación y valoración cuantitativa de las magnitudes del proceso o fenómeno que se estudia, en este caso se determinan las regularidades y relaciones cuantitativas entre propiedades sobre la base del cálculo de la probabilidad de ocurrencia.

Entre las técnicas más aplicadas de la estadística inferencial tenemos el análisis factorial, la correlación, la regresión lineal y otros, muy interesantes para los estudios de

caso que justifiquen un análisis estadístico. En la valoración de determinadas cualidades del proceso o fenómeno que se estudia, es frecuente la presentación de los mismos en forma de escalas, es decir convertir una serie de hechos cualitativos en cuantitativos, caso éste que no se corresponde con nuestro estudio, pero que sí guardamos en el cajón del futuro para focalizar algunos de los aspectos tratados en la presente tesis y que pueden precisar esta herramienta.

Para Mario Bunge⁴ para que un trozo de saber merezca ser llamado “científico”, no basta- ni siquiera es necesario- que sea verdadero. Debemos saber, en cambio, cómo hemos llegado a saber, o a presumir, que el enunciado en cuestión es verdadero: debemos ser capaces de enumerar las operaciones (empíricas o racionales) por las cuales es verificable de una manera objetiva al menos en principio (Bunge, 1997, p.28). Para que esto se produzca es preciso poner en práctica los distintos pasos del llamado método científico que el propio Bunge define como:

- 1-Planteamiento de un problema
 - 2-Construcción de un modelo teórico
 - 3-Deducción de consecuencias particulares
 - 4-Prueba de las hipótesis
 - 5-Introducción de las conclusiones en la teoría
- (Bunge, 1997,p.41-42)

La investigación realizada ha seguido una metodología basada tanto en el **análisis de contenido** como **análisis del discurso**, centrando ambos en el eje: análisis

⁴ Mario Bunge es conocido como físico, filósofo y humanista bonaerense defensor a ultranza del realismo científico que extendió y popularizó el conocimiento y aplicación del método científico.

de la imagen de los personajes femeninos como representaciones de la idea de mujer en las películas de Almodóvar. Este análisis bifrontal, atañe también al referente en su entorno cinematográfico y, por ende, al estudio del discurso o entorno sociocultural que ayude a entender el porqué de esa representación artística. Se ha estudiado el germen conceptual y formal de lo representado, por lo que se ha tenido que profundizar tanto en la personalidad del autor, como en la propia sociedad del momento donde se forjan y presentan esas imágenes: la sociedad española.

El análisis de contenido ha seguido la sistematización del **Método de Panofsky**, un sistema de análisis que ha servido para dar forma a cada uno de los pasos de la investigación. Analizando el contenido primario, secundario y finalmente el intrínseco se llegó a una serie de conclusiones que en cada apartado de esta investigación tendrá una organización propia.

Edwin Panofsky, un teórico del arte de la primera mitad del siglo XX expone en su libro **Estudios sobre iconografía**⁵ un método que él entiende puede separar el contenido temático o significado de las obras de arte. Para Panofsky dentro de la iconografía existen varios niveles de significación:

1. *Significado primario o natural*, que conforma el mundo de los motivos artísticos en sí. Éste se divide en:

- a) *Fático*, el de más fácil comprensión ya que es de naturaleza elemental y aprehendido por la mera identificación de formas como representación de cierto objeto o hecho (observamos una representación y en esas forma identificamos el concepto –mujer, en nuestro caso-),y

- b) *Expresivo*, que toma en cuenta o interpreta los matices psicológicos de esa representación y es aprehendido por empatía.

En conjunto, fáctico y expresivo, constituyen la **descripción pre-**

iconográfica.

2. *Significado secundario o convencional* que es percibido cuando se le da un significado al conjunto de motivos artísticos que conforman la obra de arte y que pueden ser llamados imágenes, historias. Este significado constituye el **análisis iconográfico**.
3. *Significado intrínseco o contenido*, se percibe indagando en los aspectos inconscientes condensados en la obra. Esto constituye la interpretación iconográfica.

En este proceso Panofsky deja claro que cada nivel de significación depende del nivel anterior para llegar a una interpretación correcta. Extremo éste con el que concordamos por aunar agilidad, rigor y coherencia.

⁵ Panofski, E. (2001). *Estudios sobre iconografía*. Madrid: Alianza Editorial.

3.1 Enfoque científico

La elección de este marco teórico para el análisis se ha realizado teniendo en cuenta que la teoría de la comunicación reflexiona sobre la clase de intercambio que se realiza en la interacción comunicativa; es decir, se interesa por explicar cómo el ser vivo controla su entorno mediante el recurso a la información. En este sentido no se debe obviar el intercambio de información que supone la interacción entre un medio de comunicación, el cine en nuestro caso, y un lenguaje o código específico de transmisión de mensajes. El objeto de estudio de esta investigación tiene como base, por tanto, un medio de comunicación específico y las representaciones que en él se producen, de ahí que sea fundamental la teoría de la comunicación como base científica para el desarrollo del análisis⁶.

Epistemológicamente podemos entender la obra cinematográfica como “mensaje” y a partir de este axioma analizarlo comunicativamente. Si bien la palabra comunicación evoca representaciones muy diferentes, aquí, en el análisis del papel de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar, se toma como referencia frente a la representación de un determinado papel social real, existente en la sociedad: el de la mujer en cuanto que mujer. Las representaciones que se hagan de este objeto de referencia estarán intervenidas por el sistema social, ya no sólo por la interpretación que nosotros como destinatarios del mensaje hagamos sino porque esta intervención social también será evidente en la representación que del mensaje haga el propio director cinematográfico, es decir, el emisor del mensaje. Este comportamiento, esta forma de representar

⁶ La Teoría de la Comunicación tuvo un amplio desarrollo a través de la figura de Manuel Martín Serrano que analizó todas las posibles variables y aplicaciones, modelos y objetos de referencia para esta teoría. Cabe señalar su aportación no sólo al proceso de análisis comunicativo en sí sino también a la aplicación concreta de sus teorías en el análisis de casos de representación de género en un medio de comunicación, como el que aquí nos ocupa.

mensajes tiende a sistematizarse, creando una unidad funcional, un estilo personal, y será a través de él y gracias al método científico como podamos llegar a entender qué hay detrás de esa sistematización y cuáles son los orígenes de ese modo de representar.

Si bien es la teoría de la comunicación el enfoque científico que ha hecho las veces de eje vertebrador de la investigación, ha resultado necesario contar con herramientas o métodos que permitan el estudio concreto de las películas a través de los cuales se puedan establecer comparaciones con la sociedad española, y poder llegar a dar respuesta a las hipótesis planteadas en esta investigación. En este sentido se tomó el método iconográfico de Panofsky⁷ como utensilio para el análisis de contenido del corpus artístico almodovariano. Esta metodología de estudio de contenidos, citada con anterioridad, analiza distintos aspectos que tienen que ver con: contenido primario, secundario e intrínseco. Es un método que, si bien ha sido empleado fundamentalmente en el estudio de obras de arte, en el marco concreto de esta tesis se ha adaptado al entorno cinematográfico.

También hay que recurrir al análisis de la iconografía, entendiendo por tal la descripción o interpretación del contenido de las obras cinematográficas, de ahí el tratamiento individualizado de cada película en el período seleccionado.

Uno de los puntos más debatidos en cuanto a la utilización de material visual como fuente de investigación histórica es la interpretación de ese material. En este caso no se pretende una investigación histórica, *lato sensu*, sino demostrar como en determinados puntos los títulos de Almodóvar actúan como reflejo histórico-social en la

⁷ Erwin Panofsky (Hannover 1892-New Jersey 1968) fue un historiador del arte y ensayista alemán que con la llegada de los nazis al poder y teniendo en cuenta su ascendencia judía huye a EE.UU desarrollando su labor profesional en distintas universidades de prestigio como Harvard, Nueva York, Princeton... Para Panofsky la Historia del Arte es una ciencia en la que se definen tres momentos inseparables del acto interpretativo de las obras en su globalidad: la lectura del sentido fenoménico de la imagen es decir la iconología; luego la interpretación de su significado iconográfico; y la penetración de su contenido esencial como expresión de valores, tal y como analiza pormenorizadamente en su obra *Estudios sobre*

representación de la mujer.

Hemos partido aquí de las películas que componen el corpus artístico de Almodóvar como fuente primaria o testimonio, creadas con una finalidad bien estética bien de comunicación social. Se ha tomado la obra en sí como entidad de la que parten conexiones con las creencias, ideas, formas de vida, situación social y la de quien creó esas películas, en este caso Almodóvar. En definitiva se diría que son un producto de la historia y que forman, por tanto, parte de ella en cuanto que no se ubican al margen sino que mantienen con ella lazos continuos.

En sí la iconografía sería la encargada de interpretar este contenido de las obras, en tanto en cuanto algo distinto de su forma. Su campo se circunscribiría dentro de las imágenes, historias y alegorías en sentido estricto.

Del mismo modo el contenido sería entonces el significado intrínseco, el que comporta valores simbólicos, aquello que bien una obra de arte, bien una película, como es el caso, exhibe pero no delata y que puede ser la actitud básica de una nación, de un periodo, de una clase, de una concepción filosófica... todo condensado en una obra, en cada película. En última instancia la iconografía intenta “leer” correctamente la representación misma y proporcionar su adecuada explicación.

Teniendo en cuenta los niveles de significación iconográfica descritos por Panofsky en su “método” de análisis se han seguido los siguientes pasos:

1. Estudio pre-iconográfico o de significado fáctico.

Se refiere a la forma encarnada en materia. El mundo de las formas puras, reconocidas como portadoras de significados primarios o naturales, el mundo de los motivos artísticos, objetos y acciones representadas por líneas, colores y

volúmenes.

Consiste en identificar ciertas formas visibles, con ciertos objetos y acciones cotidianas. Este paso ha sido esencial para desglosar cada uno de los elementos valiosos de la imagen en las películas para su ulterior análisis iconográfico.

2. Análisis iconográfico

Se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en lugar de motivos. Presupone la correcta identificación, en este caso de las imágenes de mujeres, utilizando el conocimiento de temas y claves específicas propias del análisis cinematográfico que nos permita identificar de forma adecuada la imagen representada.

En este caso se han utilizado fuentes como los testimonios de testigos de la época y la visión sociológica de que ella tienen; el análisis de las corrientes estéticas de los ochenta, noventa y primera década del 2000 y su vinculación representativa con el estilo empleado en las películas de Almodóvar, la documentación histórica que habla de la situación social de la mujer durante ese período...

3. Interpretación iconográfica o análisis iconográfico.

Se ocupa del significado intrínseco o contenido; supone la interpretación iconográfica en su sentido más profundo. Se refiere a los valores simbólicos, aquello que la imagen delata pero no exhibe u ostenta en muchos casos. Esos valores simbólicos son los que nos ha interesado descubrir, ya que con ellos

podremos hacer extensiva la significación de un personaje femenino en cualquier película de Almodóvar a su correspondiente reflejo en la sociedad española, entendiendo las representaciones no como personajes independientes sino como modelos de comportamiento, como grupos con referentes reales. Quizá podríamos hablar aquí ya de constructos, aunque Panofski no lo mencione expresamente.

En este paso se ha pretendido leer correctamente la representación misma y proponer una explicación adecuada. La iconología presupone la profundización de lectura según las circunstancias de lugar y tiempo, según las formas de pensar, de vida y los contextos de época, ideología y cultura.

Panofski cuando elaboró su método de análisis era consciente de que cualquier aproximación intuitiva estaría siempre condicionada por la psicología del intérprete y que para corregir esto era preciso aplicar un método correctivo o de control, método distinto en cada nivel de significación. Por ello partió de la idea de que existe un código cultural o una psicología desde la cual la persona que interpreta emite un juicio pero este código cultural se puede corregir utilizando el código cultural al que perteneció el material evaluado, imbuyéndose en la época de análisis. En esta investigación se ha tratado de paliar esa posible falta de objetividad científica propia del análisis de lo visual con el uso de herramientas objetivas y cuantificables en la recogida de datos que permite contar con elementos objetivables sobre los que argumentar.

Esta fase se entiende como la más compleja, en donde es necesario el uso del marco teórico fundamental, es decir, la teoría de la comunicación, que permita contextualizar los datos obtenidos como producto del proceso histórico de una sociedad determinada.

Teoría de la comunicación

Herramientas de trabajo

Análisis de contenido



c) Análisis iconográfico de Panofsky



b) Tablas de análisis

Análisis del discurso.



Informes sociológicos y datos oficiales.

Si bien este proceso de análisis se considera de por sí científico por los aspectos y los pasos de investigación por los que transcurre, y por elaborarse partiendo de herramientas científicas y argumentos consolidados, ha sido necesario objetivizar al máximo el camino recorrido en su desarrollo, de por sí subjetivo, como parte final de interpretación y valoración de contenido ya que se han introducido cuadros de análisis en los que se recogen aspectos descriptivos, cuantificables y definitorios de los personajes analizados en cada película.

Así, de ese modo, y con los datos básicos que aportan estas tablas de análisis se ha podido establecer una conexión con los registros e informes oficiales que al respecto existen sobre la situación de la mujer en ese mismo período temporal.

A través de estos cuadros de análisis se ha podido comprobar si las hipótesis de partida se cumplen teniendo en cuenta aspectos y rasgos definitorios de la representación femenina, en este caso: profesiones femeninas, edades, clases sociales, sexualidad de la mujer, situación social de la mujer... elementos descriptivos y cuantificables a la par que comparables, los cuales permitirán, más adelante, un análisis en profundidad y más interpretativo.

Ficha de análisis			
Nombre del personaje			
Papel	<ul style="list-style-type: none"> a. Principal b. Secundario c. Figurante 	Nivel cultural	<ul style="list-style-type: none"> a. Alto b. Medio c. Bajo
Edad aproximada	<ul style="list-style-type: none"> a. Menos de 20 años b. Entre 20-30 años c. Entre 30-40 años d. Entre 40-50 años e. De 50 años en adelante 	Estado civil	<ul style="list-style-type: none"> a. Casada b. Soltera c. Separada/divorciada d. Viuda
Profesión	<ul style="list-style-type: none"> a. Artista b. Amas de casa c. Profesiones con titulación universitaria d. Otras e. No consta 	Apariencia física	<ul style="list-style-type: none"> a. Extravagante b. Moderno c. Normal d. Hortera e. Clásico o tradicional
Orígenes	<ul style="list-style-type: none"> a. Entorno rural b. Entorno urbano c. No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ul style="list-style-type: none"> a. Dependencia personal y económica b. Dependencia personal pero no económica c. Independencia personal y dependencia económica. d. Independencia total.
Clase social	<ul style="list-style-type: none"> a. Clase alta b. Media – baja c. Media – alta d. Clase baja 		

Observaciones:

3.2 Desarrollo de la investigación en sus primeros pasos.

Esta investigación ha seguido las etapas de estudio que se consideran adecuadas para el análisis en ciencias sociales teniendo en cuenta las posibles variaciones de orden en función del tema concreto de estudio. Se ha tratado de elaborar un plan general de investigación, *un método de trabajo*.

La pregunta inicial, el objeto de análisis ha sido formulado respetando las cualidades de claridad, factibilidad y pertinencia.

Convenimos ineluctablemente en que *¿Cuál es la imagen de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar?* es la pregunta *leit-motiv*, la que funciona como hilo conductor en la investigación por servir de base en todas las hipótesis sea *in praesentia*, sea latentemente.

En la fase de exploración se ha llevado a cabo una selección de textos de referencia y entrevistas con personas próximas al director que hicieran entender mejor la personalidad de Almodóvar y cómo ésta pudo influir en su comportamiento creativo. La búsqueda de información se plantea como necesaria para complementar el análisis previsto y dar una base teórica lo suficientemente consistente para una investigación que permita extraer, mediante aplicación del método científico, conclusiones a partir de hipótesis iniciales. Ese proceso de documentación ha servido también para conocer las posibles desviaciones de la pregunta inicial planteada en esta investigación y reformular algunos de los aspectos clave de este trabajo.

Llegados a la fase, y teniendo en cuenta las lecturas y entrevistas llevadas a cabo, se hace necesario elegir un marco teórico desde el cual investigar. En este caso, considerando la temática y las posibilidades que el método ofrece, emplearemos la *teoría de la comunicación* como el marco epistemológico adecuado para encuadrar el

estudio.

Podemos encontrar, en esta fase, distintos tipos de representaciones sociales sobre los géneros que han sido objeto de investigación en los diversos y amplios estudios de la imagen de la Mujer en España. La presente tesis ha tomado las representaciones sociales de los medios de comunicación como base del análisis de género, pero siempre en el marco del pleno contacto con el sistema social y con las representaciones consolidadas dentro de él.

Los relatos de la comunicación pública ofrecen modelos de representación de lo que acontece. Esas visiones del mundo pueden afectar a los procesos cognitivos de las audiencias. Dicha actividad mediadora cumple una importante función social: sirve para restaurar a nivel de las representaciones un ajuste entre los sucesos y las creencias (Martín Serrano M. , 1993, p.143).

Antes de que existiesen los medios de comunicación, otros relatos transmitidos oralmente proporcionaban los mitos necesarios para elaborar una visión del mundo que mantuviese el consenso social. En la actualidad los medios de comunicación y, por supuesto, el cine comparten el trabajo de generar representaciones colectivas con otras instituciones mediadoras. De hecho, los medios van asumiendo poco a poco un papel preponderante como fuente de representaciones colectivas a propósito de un determinado entorno social.

Desde el punto de vista de las representaciones que maneja el producto comunicativo, (una película), éste consistiría en una narración en la cual se ofrece un repertorio de datos de referencia relativos al acontecer a propósito del que se comunica y también, generalmente, un repertorio de evaluaciones⁸.

⁸ En la literatura especializada los datos de referencia y los datos de evaluación suelen denominarse "*contenido del relato o contenido de la comunicación*", designaciones que pueden llegar a confundirse con los objetos de referencia de la

El análisis de los datos de referencia y de los datos de evaluación que aporta un producto comunicativo se ha llevado a cabo por medio de la técnica denominada de “análisis de contenido” destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto (Krippendorff, K. 1990. p.8). El análisis de contenido se caracteriza por investigar el significado simbólico de los mensajes, los que no tienen un único significado, puesto que según menciona el autor, “los mensajes y las comunicaciones simbólicas tratan, en general, de fenómenos distintos de aquellos que son directamente observados” (Krippendorff, 1990,p.36)

Esta técnica ha sido generalizada y alcanza a analizar incluso las formas no lingüísticas de comunicación, claro que para que sea fiable, debe realizarse en relación al contexto de los datos. Se trata de una técnica cuantitativa, utiliza el método científico para lograr sus objetivos, de ahí que las etapas en que se desarrolla son similares a las de la investigación en ciencias sociales.

En este caso será fundamental la diferenciación entre los datos derivados del análisis de contenido, donde se tiene en cuenta la mediación cognitiva y los datos que proceden del análisis formal, espacio donde cobra especial relevancia la mediación estructural

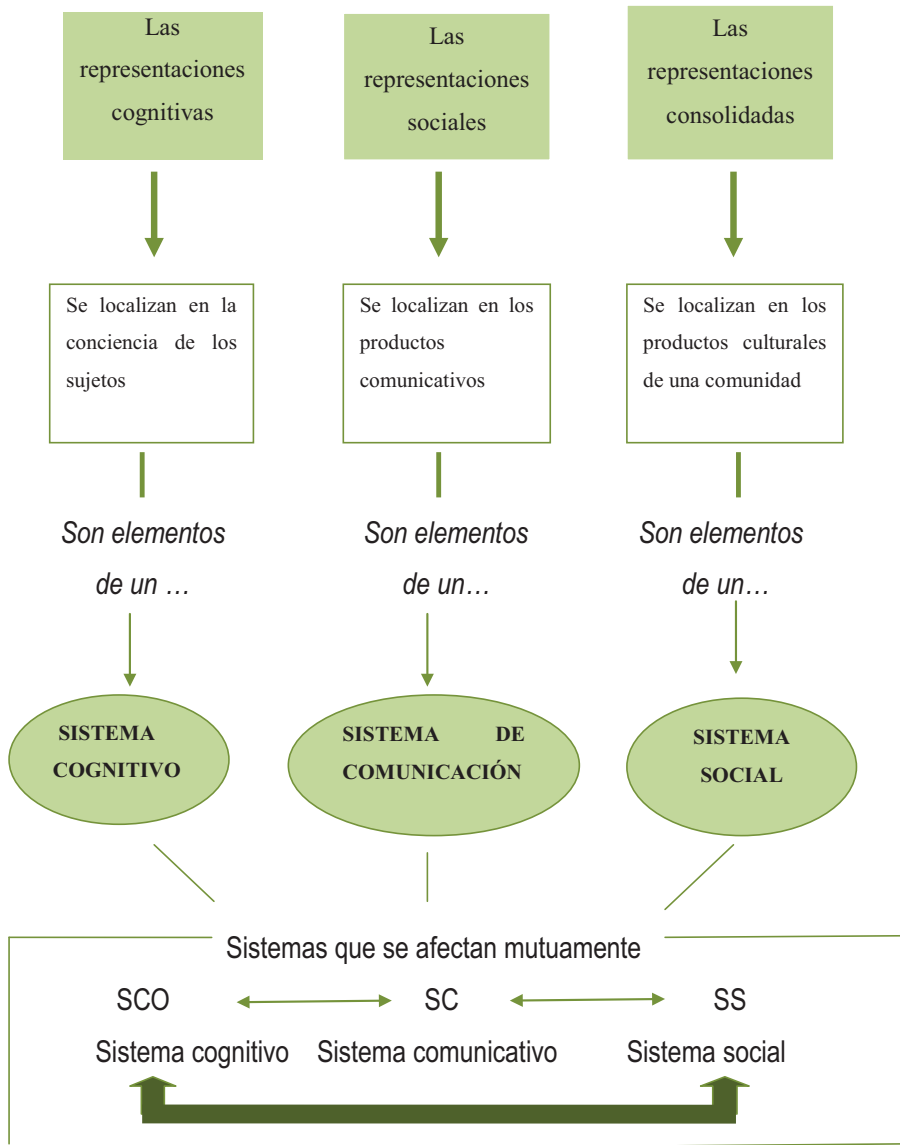
Se entenderá por análisis de contenido o estudio de las representaciones del relato la identificación de la forma en la que el Mediador realiza su labor de “mitificación” cuando relaciona lo que ocurre (la realidad que pretende mostrar), con las normas y valores sociales.

El análisis formal, en cambio, focaliza el estudio material de los productos comunicativos, investiga la manera en la que el Mediador realiza su trabajo de “ritualización”, dejando constancia de lo que ocurre siguiendo unas pautas marcadas en

cuanto al uso del espacio y tiempo comunicativo (Martín Serrano M., 1993,p. 145).

Esta forma de análisis pretende observar de manera científica y profundizar posibles pautas narrativas específicas en el tratamiento de género, criterios que rigen la aparición mujeres, presentación y representación de mujeres, representación de cualidades físicas , sociales y morales de personajes, asignación de comportamientos... al igual que hicieron con anterioridad grandes teóricos de la comunicación como Manuel Martín Serrano analizando el caso concreto de las imágenes publicitarias (Martín Serrano M., 1995,p.146-277)

Tras puntualizar sobre estos aspectos cruciales en nuestra tesis y así dejar claro el fundamento de la investigación, se llega a la etapa de estructuración que dio forma a toda la investigación, dirigiendo el trabajo. A través de una metodología hipotético-deductiva partiendo de la observación, indicador de carácter empírico, se han ido construyendo nuevos conceptos, nuevas hipótesis y de ahí el modelo se someterá a la prueba de los hechos.



Cuadro de investigaciones⁹

⁹ Cuadro de análisis elaborado por Vicente Baca Lagos, recogido de MARTÍN SERRANO, M.; MARTÍN SERRANO, E. & BACA LAGOS, V. (1995) *Las mujeres y la publicidad (nosotras y vosotros según nos ve la televisión)*. Madrid: Instituto de la Mujer. Pág.96-130.

El punto de partida de esta investigación se ha centrado en una serie de conceptos e hipótesis iniciales quienes, mediante su unión, permiten cubrir diversos aspectos de la hipótesis inicial planteada como base de esta investigación. Estas hipótesis serán verificadas o desechadas en una etapa posterior.

Para que la fase de observación tenga realmente el carácter científico que se pretende ha sido preciso delimitar el campo de observación y la metodología seguida, ya no como marco teórico de referencia sino como elemento práctico y palpable de análisis:

Límites del objeto de estudio: la representación de la mujer en el cine de Almodóvar.

Instrumento de análisis o método: el análisis de contenido según:

- a. El método iconográfico de Panofsky (en plano cualitativo)
- b. Tablas de análisis

Objetivo: verificar las hipótesis de partida de manera científica o analizar posibles desviaciones.

Si tenemos en cuenta la participación del entorno en la elaboración e interpretación del mensaje debemos seguir el siguiente razonamiento respecto del objeto de referencia:

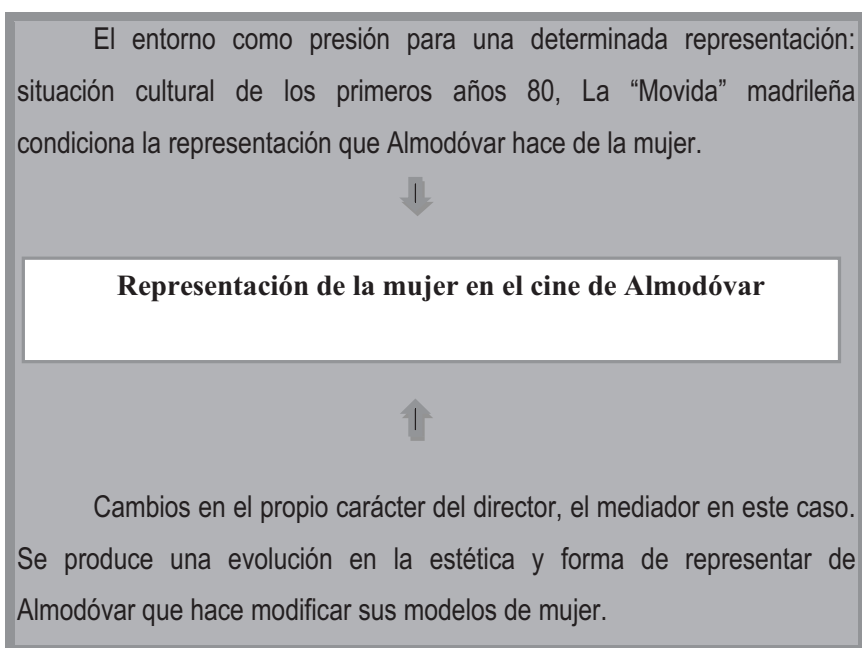
Los cambios que se producen en la selección de representaciones que se origina a lo largo del tiempo en Pedro Almodóvar puede venir dada por dos causas: la transformación del entorno y la nueva orientación en la preferencia del mediador (Almodóvar en este caso).

- La primera clase de cambios suele atribuirse a la presión de la “actualidad”. Al establecer que la comunicación a través del cine deja constancia de lo que está ocurriendo en ese momento preciso, convendremos que es más que evidente que esta puntualización en un autor como Almodóvar se cumple, pues ante nosotros desfila,

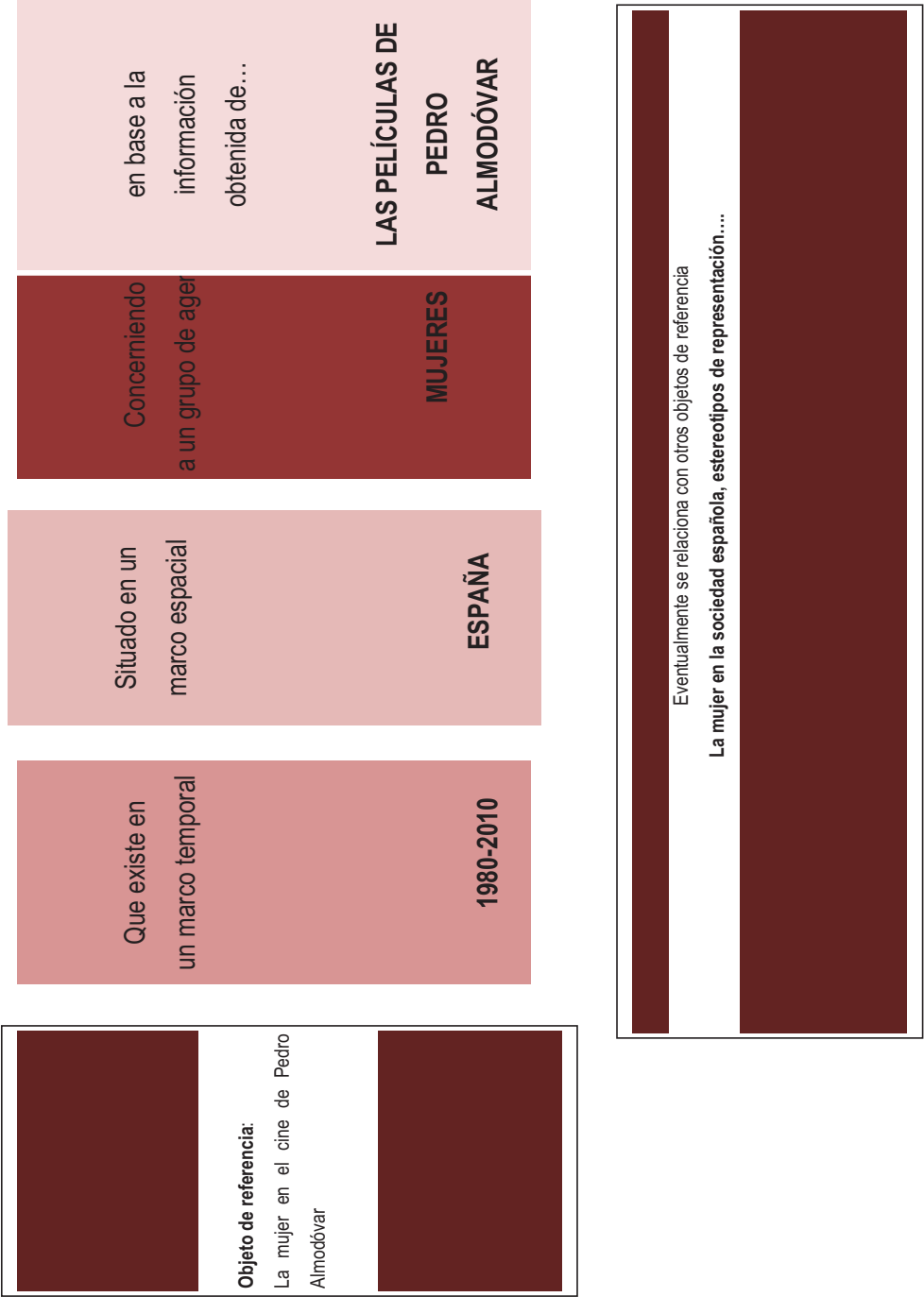
representado, un período de la historia de España a través de un tipo de plasmación “peculiar” de la mujer, según nuestra hipótesis.

-La segunda clase de cambios remite a una modificación de los intereses que muestran los Mediadores (en nuestro caso Pedro Almodóvar). Esta selección de “objetos” es relativamente independiente de la presión del acontecer cotidiano, ya que depende más del desarrollo y de la evolución personal del Mediador (Almodóvar).

Un ejemplo de cómo afectan estos cambios a las representaciones particularmente en la obra de Almodóvar queda patente en el siguiente cuadro:



Si bien debemos entender la comunicación como un proceso, la comunicación cinematográfica específicamente también lo es, pues resulta fundamental tener en cuenta el concepto de tiempo en relación con ese proceso; es decir, el cuándo.



En cualquier relato, sea del tipo que sea, es difícil llegar a una comprensión total dejando a un lado las acotaciones temporales. En nuestro caso:

- 1- ¿Qué tiempo histórico cubren los acontecimientos de los que da noticia el proceso comunicativo de las películas de Almodóvar?
- 2- ¿Qué tiempo social cubre el proceso comunicativo en el que se integran estos productos, en su peculiar representación de la mujer?

Si bien en el primer caso, la identificación del tiempo histórico ha sido fácilmente determinable porque se dispone de datos más que suficientes para ello. En el segundo caso, el tiempo social que cubre el proceso comunicativo ha resultado mucho más difícil de controlar, pues un producto comunicativo como el cine es de voluntad atemporal y puede ser interpretado en diferentes momentos históricos y sociales. No se puede determinar, por lo tanto, cuánto tiempo ni en qué tiempo van a tener las películas de Pedro Almodóvar una lectura social (Martín Serrano M., 1993, p.191-197). En este sentido no es posible analizar el proceso comunicativo que se inicia con el relato cinematográfico como algo concreto y determinado en un tiempo histórico concreto. Debemos estudiar esta comunicación como un repertorio de propuestas que se le ofrecen a un grupo y que, si bien se señala la pertenencia del producto a un tiempo histórico preciso, dependiendo del tiempo social en el que sea interpretado, tendrá un sentido u otro.

En esta investigación se ha estudiado tiempo histórico-social de forma paralela, ya que en el caso de Almodóvar ambos coinciden. Pedro Almodóvar en sus películas representa un tipo de mujer que es la que observa en su entorno más cercano, en un primer momento, para luego dejarse influir más por una visión personalista y madura que le lleva a la representación de la mujer como un producto social, fruto de la evolución no sólo de la sociedad española sino también de su persona y su estética. Y ésta ha sido la base intelectual para nuestras hipótesis.

En el análisis de contenido se ha realizado un estudio completo de la mujer como representación tocando aspectos objetivables y definitorios del personaje a través de preguntas cerradas que han ido nutriendo la investigación científica y han permitido llegar a conclusiones claras y documentadas por datos contrastables. Por otro lado, será preciso tener en cuenta, para entender el contexto de representación, otros aspectos más subjetivos y no cuantificables pero sí importantes para comprender la psicología completa del personaje en cuestión.

El método de investigación utilizado combina las técnicas básicas en el estudio de los mensajes emitidos a través de los medios de comunicación:

1- Análisis de contenido

- a. **Metología de Panofsky.** Interpretación iconográfica (enfoque cualitativo)
- b. **Elaboración de fichas o tablas de análisis** (enfoque cuantitativo). Por la falta de un modelo de análisis de personajes contrastado es obligatorio el realizar un diseño específico con sus correspondientes fases de prueba/error.

2- Análisis del discurso o contexto sociocultural

Esta combinación permite una aproximación completa y objetiva al tema de estudio.

4. Contexto sociocultural

Como punto de partida, conviene analizar las características principales de la sociedad postmoderna y que John Hill describía así (Hill, 1998, p. 27-28):

1. Se pasa de una sociedad eminentemente industrial a una de servicios.
2. Los medios de producción de masas (el modelo “Ford”) dan paso a nuevos modelos más flexibles y geográficamente movibles.
3. Se produce un progresivo deterioro de la conciencia individual y grupal en términos de clase, mientras que otras formas de identidad sexual (edad, género, orientación sexual, etnicidad) cobran cada vez más importancia.
4. Como consecuencia del último punto, la tecnología y los medios de comunicación de masas se erigen como los nuevos moldeadores de la subjetividad. Este punto será ampliamente debatido en trabajos como *Simulations* (Baudrillard, 1983) o *The Gulf War did not Take Place* (Baudrillard, 1995), donde se habla de una hiperrealidad donde habitamos los hombres y mujeres postmodernos y que viene definida por un conjunto de signos que no tienen referente real, sino referente semiótico; de nuevo el laberinto de la intertextualidad Barthesiana (Barthes, R. ed. 1980)

A partir de aquí conviene observar hasta qué punto España y su contexto sociocultural y económico habían alcanzado estos cambios, que pudieran llevar a considerarla como sociedad postmoderna, sea asentada o sea en proceso.

En las últimas décadas diversos factores socioeconómicos -lo más destacable la incorporación «masiva» de las mujeres al mundo laboral- junto al consecuente

cambio y/o aparición de nuevas estructuras familiares, propiciaron modificaciones en los papeles desempeñados por ambos géneros. Estos nuevos patrones sociales, asignados a las mujeres y a los hombres, se reflejan en múltiples aspectos da vida cotidiana y, por supuesto, en los medios de comunicación.

Sin embargo, en la creación y recreación de la imagen de las mujeres, en el cine y la publicidad, por ejemplo, todavía estos modelos giran en torno a una serie de representaciones tradicionales estereotipadas, a pesar de que en el trabajo de muchos directores y creativos se vislumbran opciones de cambio.

Esta persistencia de estereotipos tradicionales asigna a las mujeres un papel específico («el suyo») y «natural», en el ámbito doméstico privado y en el espacio del “cuidado” familiar, que supone un lugar subordinado en el mundo laboral público dominado por el varón (Radl, 2002, p. 80).

Mientras que en el siglo XVIII el marido y la esposa trabajan juntos en la granja, el mercado o la tienda, ayudados por sus hijos, cincuenta años más tarde, el mundo se divide en dos esferas heterogéneas que se comunican poco: la privada, que es el hogar familiar regentado por la madre; la pública y profesional, reino exclusivo de los hombres.

Según el deseo de J. J. Rousseau, ella encarna la ley moral y el afecto, él la ley política y económica (Badinter, 1993, p. 111-112).

Es éste el caldo de cultivo existente en España en la década de los ochenta y que se mantiene en mayor o menor grado en los años posteriores.

En el siguiente apartado se tratará de analizar hasta qué punto ha variado el papel de la mujer en la sociedad y en qué medida eso repercute en su representación en los medios, más concretamente en el cine.

4.1 España en los 80.

A partir de mediados de la década de los 70, España se vio inmersa en un proceso de cambio demográfico que se prolonga hasta nuestros días. Esta transformación de la población española pasó por una brusca reducción de la natalidad y por un incremento de la esperanza de vida, que cambió la composición de la familia tradicional española y, en cierta forma, el rol desempeñado por las mujeres en la misma.

El camino descrito por la natalidad en las últimas décadas del siglo [80-90] coincidió con una época de crecimiento demográfico y de notables cambios en la estructura por edades de la población, elementos que influyeron en la evolución de las tasas de natalidad, enmascarada al mismo tiempo por el verdadero papel jugado por la fecundidad femenina (Sánchez & Trejo, 2003. P.75-90) ¹⁰.



¹⁰ Un crecimiento demográfico relacionado, más que con la natalidad, con las mejoras en la calidad de vida de las

Así mismo, y pese a que la mayor parte de las familias españolas siguen siendo, en esta década, las consideradas tradicionales, en los últimos años hubo un incremento de nuevos tipos de «agrupamientos familiares» que generaron una nueva concepción del término.

El proceso de disminución de la fecundidad en España fue más rápido e intenso que en otros países del ámbito europeo¹¹. El país pronatalista de los años sesenta, donde la mujer cumplía casi exclusivamente una función reproductora, cambió completamente sus ritmos vegetativos (Sánchez & Trejo, 2003, p.102).

Fechas	% de mujeres casadas de 35-44 años con 5 o más hijos
1920	46
1950	32
1970	14
1977	12
1981	11
1985	8

Figura 1: Porcentaje de mujeres casadas de 35-44 años con 5 o más hijos

A partir del 75 es cuando tienen lugar el mayor número de matrimonios de toda la historia de nuestro país, lo que implica el mayor número de nacimientos y, en consecuencia, el amplio sector de jóvenes entre 30-35 años que se observa en la

personas y su repercusión directa en la esperanza de vida.

¹¹ Cfr. Puyol, R. (1999) *Opus cit.* pp. 59-82.

sociedad.

Los años del 70-75 suponen un punto de inflexión de muchas de las tendencias en la secular evolución de la sociedad española.

Tenemos primero, la evolución de la población sobre la que se asientan los demás capítulos de la estructura social. A lo largo de estos años desciende la proporción de campesinos que han iniciado el éxodo a la ciudad y aumenta la de los otros estratos.

Datos en % comparados con el total de la población activa			
Fechas	Profesionales y clases medias	Obreros industriales	Campesinos
1950	25	26	49
1960	30	29	41
1970	40	35	24
1975	38	41	20
1981	44	40	15

Figura 2: Reparto por sectores del total de la población activa

La transición democrática va a coincidir con una considerable expansión de las clases medias.¹²

Aunque en otros países se iba muy por delante, la situación de la mujer en

¹² Datos tomados de los informe elaborado por Amando de Miguel, *La sociedad española* bajo el encargo de la Universidad Complutense de Madrid.. De Miguel, A. (1994) *La sociedad española 1993-1994*. Madrid. Alianza Editorial. Pág.563-579. De Miguel, A. (1993) *La sociedad española 1992-1993*. Madrid. Alianza Editorial. Pág.370-388.

España empezaba a cambiar, se ponían de manifiesto los primeros intentos por conseguir la igualdad. Hasta el momento la desigualdad se había dejado notar en todos los ámbitos, la situación laboral, la educación, la vida privada...la mujer se mantenía recluida en el hogar y el espacio del hombre era lo público.

A partir de los 80 esta tesitura se verá modificada de manera definitiva, ya nada volverá a ser como antes.

En la educación se constata que hasta los 80 las mujeres estudiaban menos en la universidad y enseñanza secundaria. Después sí seguirían estos estudios aunque no se considera que fuese en condiciones de igualdad. La desigualdad se mantiene en cuanto a qué estudian; la tradición seguía pesando y las mujeres debían dedicarse a las letras mientras que los hombres optaban por las ciencias.

Con relación al sexismo en el sistema educativo es algo fácilmente comprobable, de hecho se han hecho varios estudios al respecto:

-En los **libros de texto** se diferencian los roles masculinos de los femeninos incluso en materias tan “asépticas” como las matemáticas: la madre es la que compra los artículos de casa en los problemas planteados y el hombre el que se encarga de las compras importantes (el coche, la casa...). Todo esto refuerza el que la mujer se quede en casa, en la vida del hogar.

-El **léxico**: las mujeres no tienen iniciativas y los hombres no desarrollan emociones. Los hombres hacen funcionar la economía, explotan la riqueza y las mujeres llevan a cabo tareas sin recibir contraprestación alguna.



De Carmen Franco a Marta Chávarri

Las referencias a las mujeres son de dulzura, sometimiento, fragilidad, no se espera que ocupen puestos importantes y a los hombres se les aplica el éxito, el triunfo.

Los estudios elaborados sobre los maestros y sus actitudes hacia los alumnos son reveladores. En educación primaria mixta las niñas ocupan un lugar secundario, los maestros prestan más atención a los niños, utilizan un lenguaje masculino para referirse a ambos sexos, se sancionan positivamente los comportamientos masculinos,... todo esto hace que la atención de los niños sea más fácilmente captada por el profesor. En educación secundaria ocurre algo similar.

En esta tesitura se cree que se deben eliminar las actitudes sexistas y el Instituto de la mujer elabora cuadernos para centros educativos con instrucciones y un lenguaje en el que elimina el sexismo. Se dice que incluso son las profesoras las que valoran negativamente a las chicas más que los profesores de sexo masculino.

Se hacen estudios que demuestran que en la familia el reparto de tareas es desigual en cuanto a sexo: la mujer asume las tareas del hogar.

La mujer en la medida en que se casa y tiene hijos, tiene un consumo cultural inferior mientras que los hombres continúan con sus hábitos culturales..

En los jóvenes la mujer se empieza a comportar de modo semejante al hombre pero mantienen la carga del hogar y un menor tiempo libre.

En el trabajo se producen cambios sustanciales en los 80, los jóvenes que se casan ya no abandonan tanto el trabajo como sus madres. Se produce un descenso de la natalidad, la mujer trabaja dentro y fuera de su casa y a pesar de eso las mujeres se mantienen como mano de obra barata, con trabajos precarios en los mismos sectores que antes: comercio, agricultura, servicio doméstico, sanidad, educación...

“La condición de la mujer define la dinámica fundamental de las sociedades...”
(Alonso Zaldívar & Castells, 1992. p.53)

Esto se constata en ámbitos muy diferentes; cuando la situación de la mujer cambia en el tercer mundo, por ejemplo, cambia el modo de vida, la demografía, la economía... Durante los 80 y todavía hoy asistimos a lo que se ha dado en llamar la revolución silenciosa: las nuevas españolas.

Se constata que la tasa de actividad de la mujer en España crece muy rápidamente, pasando del 27 al 33% durante la década de los 80, lejos todavía de la europea, pero el que crezca, teniendo en cuenta los cuarenta años de retraso sufridos por el país en todos los ámbitos y especialmente en el desarrollo personal y profesional de la mujer, es ya una novedad.

Evolución de la tasa de actividad en mujeres por edades	
Edades	Tasa de actividad
Entre 20-24 años	61'7%
Entre 25-29 años	62'8%
Entre 30-34 años	53'95 %

Figura 3: Evolución de la tasa de actividad en mujeres por edades

La tasa de actividad es importante en la medida en que se es joven, a medida que aumenta la edad la tasa disminuye notablemente, habiendo franjas incluso no representadas (las de mayor edad).¹³

Evolución de la tasa de actividad por el estado civil	
Estado civil	Tasa de actividad
Solteras	53%
Solteros	63%
Separados/as	70%
Casadas	29%
Casados	71%

Figura 4: Evolución de la tasa de actividad por el estado civil

¹³ La totalidad de estos datos proceden del Manifiesto elaborado por el Partido socialista Obrero Español en 1991 bajo el título de *Programa 2000* y en el que uno de sus apartados se documentaba con datos sociológicos la situación de la mujer en España

Evolución de las tasas según educación	
Nivel de estudios	Tasa
Estudios primarios en hombres	71'5%
Estudios superiores en hombres	83'6%
Estudios primarios en mujeres	26'9%
Estudios superiores en mujeres	71'5%

Figura 5: Evolución de las tasas según educación

4.1.1 El entorno cinematográfico

A principios de los 80 el cine español intentaba salir del proceso en el que había caído en los últimos 20 años, en los que la palabra “españolada” se había convertido en sinónimo de zafiedad y arrastraba males vigentes durante décadas como la ausencia de guionistas profesionales, por ejemplo.

Los autores cinematográficos del momento tienden a moverse entre el subjetivismo, la nostalgia de los paraísos perdidos y las adaptaciones literarias. Los problemas de la clase media, que constituía la mayoría del país, no tenían suficiente reflejo en unos guiones que se empeñaban en presentarnos una España de gasógeno y mesa camilla poco acorde con la realidad del momento. Así, en las pantallas abundaban imágenes de una España rural, poblada por mujeres enlutadas y parejas de guardias civiles donde todavía eran audibles los ecos de una guerra ya lejana.

Por otro lado, las comedietas de erotismo de consumo y humor fácil, basadas en esquemas ramplones que continuaban vigentes, no podían interesar a un público más joven para el que la mayoría de los estereotipos que manejaban esas películas resultaban anacrónicos.



Desde un punto de vista gubernamental hay que tener en cuenta que con la llegada del PSOE al gobierno en el 1982 se pusieron en marcha nuevas políticas que tomaban como base las líneas programáticas avanzadas por el partido en el I Congreso Democrático del Cine Español, celebrado en diciembre de 1978:

“El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y regiones” (Lliñás, 1987) ¹⁴

En el 83 *Volver a empezar*, de Garcí, se hace con el Oscar a la mejor película de habla no inglesa y esto permite generar una nueva imagen a nivel internacional, la imagen de la España democrática. Sin embargo, y a pesar de las esperanzas iniciales por este éxito internacional aún quedaban muchas cosas por cambiar, muchos pasos por dar antes de considerarnos a la altura de otras cinematografías europeas.

El panorama en aquella época no era brillante, el cine comenzaba a enfrentarse a la competencia del vídeo, el número de asistentes a salas iba disminuyendo.

Con estas premisas entra en juego Pilar Miró como nueva Directora General de Cinematografía, con la voluntad de modernizar la obsoleta cinematografía española.

Se puso en marcha una política de subvenciones inspirada en el modelo francés que intentaba revitalizar y racionalizar la industria española para poder competir en mejores condiciones en el mercado europeo. Fue el conocido como Decreto Miró (materializado en la ley Alborch¹⁵) que buscaba producir menos pero

¹⁴ Reproducido en Francisco Lliñás, *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Imagfic. Madrid 1987

¹⁵ La ley Alborch, sin reducir la cuantía del Fondo de Protección al cine (...) introdujo modificaciones en el sistema de subvenciones que se podrían resumir en los siguientes puntos: 1) Subvenciones anticipadas: se destinan 1.000 millones de pesetas. 2) Planes bienales de producción: 750 millones de pesetas (...). 3) Distribución: se destinan 100 millones de pesetas para apoyar la creación de una distribuidora de cine español y comunitario. 4) Créditos ICO: vía de crédito

con mayor calidad.

“Es la mejor de las leyes posibles, dentro de una situación anómala como la de nuestra cinematografía, en la que el Estado debe proteger el cine [...] En España, para que el cine funcione hay que ponerle muletas. Esta muleta es la última ley posible de un sistema que se viene abajo”¹⁶



“Nunca pudimos sospechar en nuestras salas oscuras que la legal y hermosa pasión por el cine y por la vida acarrearía tantos problemas, tantas angustias”¹⁷

oficial de 3000 millones para la producción del cine español. 5) Becas: 100 millones de pesetas para la formación de profesionales en artes e industrias culturales” (Caparrós Lera, 1999)

¹⁶ Afirmaciones del realizador Basilio Martín Prieto a propósito de la Ley Miró en La Vanguardia, 30/12/1983.

¹⁷ Declaraciones de Pilar Piró en “El fin de la censura cinematográfica” (dentro del Especial de El País: Historia de la democracia) a propósito de su última película censurada, **El crimen de Cuenca**.

Al tiempo surge una generación de autores que intentará renovar la cinematografía con lo que se ha llamado “la comedia madrileña”. A pesar del desarrollo de las autonomías Madrid centraliza más, si cabe, las manifestaciones culturales. Esto no es óbice para que comiencen a fraguarse “cinematografías autonómicas”, autores que desde Euskadi, Cataluña o Galicia, querían dar a conocer su peculiar forma de contar historias y que lejos de marcar distancias sirvieron como nuevas aportaciones para el cine peninsular del momento que tan necesitado estaba de nuevos aires.

Es difícil establecer grandes líneas genéricas o estilísticas en la producción de este período que supera los 800 largometrajes. Se estrenan películas como: *El sur* (1983) de Víctor Erice, *Los Santos inocentes* (1984) de Mario Camus, *El año de las luces* (1985) de Fernando Trueba, *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez. Berlanga realizó *La vaquilla* (1985) y José Luis Cuerda *El bosque animado* (1987).



La vaquilla (1985), L.G.Berlanga

En este contexto es en el que surge el cine de Pedro Almodóvar como ruptura aunque no tan real como a primera vista pudiera parecer ya que el director, queriéndolo o no, nunca pudo perder de vista la tradición.

4.1.2 La Movida madrileña y sus influencias en el entorno cultural del momento.

Con la llegada de la democracia, y el arranque, en la década de los ochenta, del socialismo en el poder, la efervescencia que se vive en la sociedad española, sobre todo a nivel cultural, comienza a traducirse en el cine. Y sucede de modo que las películas muestran a Madrid como la ciudad modelo para una burguesía progre, de clase media, formada por círculos de amigos compuestos por matrimonios, que ejercen profesiones liberales. Como resultado de un país que comienza a modernizarse, las películas plantean conflictos en los personajes, que emulan la comedia de la clase media americana pero sin perder el cariz de los avatares con los que cualquier español se siente identificado (desde enredos amorosos, hasta problemáticas de la época como pudieron ser el SIDA o la legalización del aborto). Todo ello contado de una forma amable, con humor o con más ironía, pero nunca sin llegar a lo trágico. Formaba parte de la que se denominó "Comedia madrileña" que puede ser entendida como una realidad cinematográfica que nació al son de la transición, o bien un espejismo conceptual de la famosa "Movida madrileña" extrapolado al cine, e incluso hay autores que niegan su existencia, no considerándola algo más que el mero concepto que es.

Los maestros de este tipo de comedia fueron Fernando Trueba con *Ópera prima* (1980) o *Se infiel y no mires con quién* (1985). Fernando Colomo con *La vida alegre* (1987) o *Bajarse al moro* (1989). Emilio Martínez Lázaro y *El juego más*

divertido (1988). Pedro Almodóvar con *Que he hecho yo para merecer esto* (1984), *La ley del deseo* (1987).

Aunque la transformación política fue gradual –una transición más que una revolución- el cambio en el medio cultural fue rápido y, por momentos, excesivo. Lo que distingue a la cultura joven española de las otras culturas o subculturas jóvenes de finales de los 70, es su recepción por una sociedad recientemente liberada como una cultura aceptable e incluso deseable, en lugares en que la juventud es habitualmente vista como resistente o anormal (Allison, 2000). En lugar de ser mirada como antihegemónica, la subcultura juvenil española terminó siendo bienvenida por la elite política española como “la imagen oficial de España” (Graham & Labanyi, 1995).

En un país como el nuestro donde muchas referencias culturales estaban ancladas en el pasado, donde no pocos cineastas seguían perpetuando las trasnochadas preocupaciones burguesas decimonónicas de la generación del noventa y ocho, donde se buscaba la integración del cine en una tradición cultural española nacida en el costumbrismo naturalista y, como mucho y en contadísimas ocasiones, en el esperpento, la aparición de Pedro Almodóvar supuso la primera ráfaga de aire fresco que anunciaba la llegada de una generación con nuevas preocupaciones y dispuesta a mostrar perspectivas diferentes de nuestra realidad.

Además y sin quererlo su obra iba a permanecer como testigo de una época y de unas gentes no representadas por nadie, en aquellos primeros ochenta y que probablemente habrían quedado sólo en la mente de quienes lo vivieron de no ser por pruebas claras de la evolución social y cultural de una década en España, las películas de Almodóvar.

Se puede analizar su obra como la de un contador de historias nacido de un contexto cultural muy definido. Él se hizo como director en Madrid, más concretamente en la llamada Movida madrileña, un movimiento “cultural” que el propio Almodóvar recuerda como una fiesta, como si hubiera estallado la liberación.

“¡Aquella infinita noche madrileña eran tan especial! Cualquiera podía pasearse por las calles sin riesgo a las cuatro de la mañana. Todo era alegría. Aprendí mucho durante ese período. Salir de noche fue mi verdadera universidad, lamentablemente hoy ya no existe”

Madrid se define entonces como continente del cineasta, de sus actividades, de su vida social y de sus películas.

Hay pocas cosas que definan mejor una época como el testimonio de quienes lo vivieron y especialmente el caso de un movimiento como la “Movida madrileña” un no sé qué de eclosión cultural y de gustos que abrió las puertas de la libertad social y cultural.

“Antes de los 80, la imagen de España era muy mala. Nos humillaba cuando salíamos al extranjero. Había complejo. Lo español estaba mal visto. No había mitos nacionales (la cultura está basada en mitos). Sí había artistas, gente que vivía de la cultura, pero no había estrellas. No había comercio de arte ni nada. A principios de los 80 surge la necesidad de crear mitos y potenciar candidaturas a mitos, una vez que se produce la normalización política, normalización de sociedad de consumo, normalización social. Todo el terreno estaba libre, conquistable para ir cogiendo posiciones por parte de la gente candidata a mito. La Movida fue el grupo que modernizó la situación cultural de España, por lógica, ya que los Benet, los Sánchez Ferlosio..., muy respetables, no podían poner a la gente al día de lo que pasaba en U.S, Holanda, Italia, donde se estaban produciendo movimientos juveniles. La movida fue la aportación madrileña a una estética que se estaba produciendo internacionalmente, la estética del “punk”, de la Nueva Ola”¹⁸.

¹⁸ Borja Casani, director de *La Luna de Madrid*, definía así la situación de finales de los años 70 y comienzos de los 80 y

Almodóvar fue uno de los más brillantes en el momento del jolgorio frívolo...Pero cuando se tiene que enfrentar con el mercado la Movida desaparece. Hay una depuración. Pedro es el único que se salva en cine. Cumple un papel fantástico en el momento de la reconversión industrial de todo este proceso.



Actuación musical de Almodóvar y
Macnamara.

“La Movida era interclasista. La diferencia de Madrid respecto a otras ciudades del mundo es que la gente es interclasista por naturaleza, todo el mundo se mezcla con todo el mundo (...) Hay un compromiso tribal. La gente, en vez de reconocerse por clases, se reconoce por tribus (...) La Movida era todo el mundo relacionado por la copa”

Hay claras resonancias, en las anteriores declaraciones, de las propuestas del movimiento “punk”, de su pretensión de homogeneización de las clases sociales.

Lo mucho que ha dado que hablar la Movida se debe más a circunstancias externas que a sus propios componentes (Diario 16, 26 julio de 1988). De no haberse producido éstas, como en cualquier otro movimiento social o cultural, todo hubiera quedado en unas individualidades brillantes.

Estas circunstancias son relativas al fin de la dictadura franquista y al subsiguiente proceso de transición política hacia la democracia, y se pueden sintetizar del siguiente modo:

- 1) Un tapón generacional, correlato del notable inmovilismo político-

el grupo del que fue miembro notable.

cultural vivido en el país que salta súbita y exuberantemente y, en un tiempo record, provoca que los jóvenes urbanos madrileños pasen a tener los mismos hábitos culturales, gustos, modas que sus contemporáneos europeos, sobrepasándolos a veces en lo que a modernidad se refiere: formas de vestir, consumo de drogas, libertad sexual... Un fenómeno juvenil rápido y vistoso que en otros países había tenido la oportunidad de darse más pausadamente y quemando una por una diferentes etapas. Un fenómeno notable que corría en paralelo con otros igualmente llamativos, la nueva Constitución Española, la eclosión de los partidos políticos, el movimiento feminista...

2) Una operación de lavarle la cara a España, acabar con su tradicional imagen negra y vetusta, e incluso pasar a la ofensiva, pareciendo, de cara al exterior, que se estaba produciendo una especie de revolución cultural. Y, a estos efectos, apoyarse en el bastión de lo joven, de una política colorista de cara a la juventud, era lo más barato que podía hacerse; a fin de cuentas, un gran concierto de “rock municipal” o ser modernos en bares, música, o moda, se improvisa mejor que modernizar las bibliotecas o la investigación científica, y, por otra parte, en el ámbito de imagen, es más visible y rentabilizable a corto plazo.



Pedro Almodóvar opinaba así sobre el entorno en el que vivía:

“A mí lo que no me gusta es el término “Movida”, que me parece muy hortera. Ahora, es innegable que han ocurrido cosas dentro de la juventud en los últimos años, y no sólo en Madrid, sino también en Bilbao, Sevilla, Valencia. En Madrid están pasando cosas muy importantes; por ejemplo, ahora diseñas un modelo y no eres diseñador y al día siguiente haces una fiesta en un club para presentarlo y se llena. Las posibilidades de expresarse en muchos campos antes ni se soñaban y ahora son mayores. Antes hacías algo y te lo comías en casita, y si tenías novio le dabas la tabarra; ahora el novio se ha sustituido por la multitud” (Dunia, 16 octubre 1983).

Podríamos definir la Movida como un término que aludía a un círculo de gente, por lo general joven, ligada entre sí por vínculos de amistad, afinidades culturales y/o asistir a unos mismos cenáculos urbanos. Esta explosión de nuevas tendencias en música, moda, diseño, pintura y cine que se centró en la capital española tomó su nombre de la subcultura de las drogas. La mayoría de sus protagonistas está de acuerdo en que el auge de la Movida tuvo lugar entre 1981 y 1985 aunque la energía liberada en esos años fue la culminación de la modas sociales y culturales que provenían desde el final de la época de Franco (Allison M., 2003).

La Movida tuvo voz a través de la emblemática revista *La luna de Madrid*. Su primer número vio la luz en noviembre del 83 donde ya se hablaba de Madrid como símbolo de la posmodernidad. Pintores, diseñadores, fotógrafos, cantantes, artistas en general, encontraban en la revista un medio de difusión... la estética era el elemento aglutinador de todos ellos, daba igual que se tratase de una fotonovela, comic o letra de canción todo se elevaba a la categoría de arte y encontraba su hueco

en la llamada “Movida madrileña”.



¿Cuáles fueron los motivos que llevaron al fin de “la Movida” como movimiento cultural? El principal fue que a finales de los 80 España estaba integrada en Europa y a la cultura occidental, las condiciones sociales, “ambientales”, germen de “la Movida” habían desaparecido.

Gallero, en su libro *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, enumera las fuerzas que se unieron contra la supervivencia de la Movida: el escepticismo de la vieja guardia intelectual, el uso propagandístico de las instituciones políticas, la voracidad de la prensa y de las empresas comerciales y, finalmente, la propia iconoclasia de la Movida.

Entre todos estos factores estaría también el hecho de que los protagonistas de este movimiento cultural habían envejecido y su trabajo pasó a convertirse en convencional. No olvidemos que todo lo que suponga revolución está relacionado conceptualmente con juventud, perdida ésta aquella queda en un mero recuerdo. El conocido en la época como “bricolaje del Rastro” (Strauss, 2006) terminó en convertirse en mero comercio.

Borja Casani como editor de *La luna de Madrid* y conocedor del momento considera que la efervescencia cultural que fue la movida residía en la necesidad de crear nuevos candidatos para el título de “míticos” en la sociedad postfranquista, donde los mitos anteriores eran inaceptables (Maldonado, 1989). Todo eso duró bien poco a comienzos de los 90 “la Movida” se diluía quedando como único candidato a mito de la época Pedro Almodóvar.

4.2 España en la década de los 90

En su exposición de motivos, la Ley 39/1999 del 5 de noviembre se refiere a la incorporación de la mujer al mundo laboral como uno de los cambios sociales más profundos de este siglo¹⁹.

Parece una realidad incontestable que en nuestra sociedad actual la mujer accede y se incorpora plenamente, en condiciones equiparables al varón, al mercado de trabajo. La mujer de finales del siglo XX (...) en la sociedad española, se encuentra capacitada y dispuesta a profesionalizarse y a adquirir la formación precisa para desempeñar un puesto de trabajo de responsabilidad, de forma prácticamente generalizada. Es evidente que la incorporación al mundo laboral proporciona a la mujer una independencia económica que antes no tenía, le permite cierta realización en el ámbito profesional y también personal, contribuye a su apertura cara al mundo exterior, al favorecer el establecimiento de relaciones sociales. Todos estos son aspectos a los que en la actualidad, en muy pocos casos la mujer se encuentra dispuesta a renunciar (Ruano, 2002).

El cambio en la situación socio laboral de las mujeres, constituye una de las tendencias más sobresalientes en la evolución de la sociedad española de finales de siglo. Desde el inicio de la democracia la cifra de mujeres activas aumentó hasta doblarse, de 3'8 a 7'9 millones, y la tasa de actividad se incrementó en 15 puntos porcentuales²⁰.

¹⁹ Ley para promover la conciliación de la vida familiar y laboral de las personas trabajadoras (Ley 39/1999, de 5 de noviembre). BOE, 266, do 6 de noviembre.

²⁰ De 18% al 43% frente a la masculina que se vio rebajada del 77% al 67%. Datos del INE para el año 2003, extraídos de web www.ine.es

Este cambio afectó a todas las dimensiones de la situación socio-laboral de las mujeres: en el ámbito educativo, profesional, acceso al empleo y a la formación y organización de los hogares. Sin embargo, y pese al cambio sufrido en este período, los indicadores básicos de esta situación muestran la distancia que aún le queda al mercado laboral español frente a otros países de la Unión Europea²¹.

En las dos últimas décadas del siglo XX, el mercado laboral español sufrió dos intensos ciclos que propiciaron la entrada masiva de la mujer. El primero que abarca de mediados de los ochenta hasta la crisis de principios de los noventa, y el segundo que se corresponde con el periodo de 1996-2003 aproximadamente. Este último ciclo supuso un gran paso en la introducción de la mujer en el mercado laboral, especialmente en el sector terciario²².

En definitiva, la terciarización de la economía fue favorable para la integración de las mujeres en el mercado de trabajo. No se trata tan solo de un avance cuantitativo, también lo es cualitativo. Particularmente en el sector terciario, la mujer aumentó significativamente su participación a lo largo de todo el período, también en los empleos preferentemente cualificados y estables; aunque esto no evita que su posición siga siendo peor que la de los hombres, con más tasa de paro, más eventualidad, más irregularidad y menores salarios.²³

De hecho, pese a que el número de mujeres activas se ve incrementado en algo más de dos millones desde el año 1999 hasta el primer trimestre del 2003²⁴, la

²¹ Uno de los indicadores es la tasa de empleo femenino, que se calcula dividiendo el número de mujeres de 15 a 64 años empleadas por el total de la población femenina del mismo grupo de edad. El indicador se basa en la Encuesta de Población Activa de la UE y abarca a toda a población que vive en hogares privados, excluyendo a los que están en pensiones, residencias, hospitales... Extraído o 2 de xaneiro, 2008, de <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/tgm/table.do?tab=table&init=1&plugin=0&language=en&code=em012>

²² Con el comienzo de la década de los 90 las mujeres perdieron peso en el sector secundario. Dentro de este sector, la mano de obra femenina aún sigue estando muy concentrada en el textil, alimentación y tabacos, aunque ganando peso en las industrias químicas y de material eléctrico. Con este panorama, en 1995 el peso de las mujeres en la industria solo suponía un 13,4% del total de la población activa femenina (frente al 78% del sector servicios). Cfr. Capel, R. M. (1999). *Mujer y Trabajo en el s. XX*. Madrid: Arco.

²³ Cabrera, J. M. (2003b). Los salarios de las mujeres en la España democrática. En J. Cuesta, (Dir.), *Historia de las Mujeres en España S. XX* (Vol. III.). Madrid: Instituto de la Mujer.

²⁴ Según la EPA, la media de 1999 fue de 5.377.450 mujeres activas frente a la media de 2003: 7.908.900. Extraído de

situación española aún dista bastante de alcanzar los objetivos de la *Estrategia de Lisboa*²⁵.

TASA DE EMPLEO FEMENINA SEGÚN PAÍSES %					
	1995	1996	1997	1998	1999
ESPAÑA ²⁶	1.7	3.1	4.6	5.8	38.5
ITALIA	5.4	6.0	6.4	7.3	38.3
GRECIA	8.1	8.7	9.3	0.5	41.0
IRLANDA	1.6	3.2	5.9	9.0	52.0
BÉLGICA	5.0	5.4	6.5	7.6	50.4
EURO AREA	6.9	7.4	8.0	8.9	50.4
UNIÓN EUROPEA	9.7	0.2	0.8	1.6	53.0
FRANCIA	2.1	2.2	2.4	3.1	54.0
PAÍSES BAJOS	3.8	5.8	8.0	0.1	62.3
PORTUGAL	4.4	4.9	6.5	8.2	59.4
ALEMANIA	5.3	5.3	5.3	5.8	57.4
AUSTRIA	9.0	8.4	8.6	8.8	59.6
FINLANDIA	9.0	9.4	0.3	1.2	63.4
REINO UNIDO	1.7	2.5	3.1	3.6	64.2
DINAMARCA	6.7	7.4	9.1	0.2	71.1
SUECIA	8.8	8.1	7.2	7.9	69.4

FUENTE: EUROSTAT

Figura 6: Tasa de empleo femenina según países %

<http://www.ine.es>

²⁵ En la cumbre de Lisboa de marzo de 2000, los jefes de Gobierno de UE acordaron un nuevo objetivo estratégico (Estrategia de Lisboa) para la Unión Europea, con la intención de convertirla en la economía más competitiva del mundo para el 2010. En esta cumbre se estableció el 60% de la tasa de empleo femenino para 2010, mientras que la de desempleo estaría en torno al 3%. El logro de estos objetivos requeriría unos incrementos anuales de ocupación femenina que deberían doblar los de los últimos años. Extraído de <http://www.europarl.europa.eu/highlights/es/1001.html>

²⁶ Las tasas de empleo suministradas por EUROSTAT no se corresponden con las del INE. Por ejemplo, de seguir las cifras del Instituto Nacional de Estadística, el dato para el 2003 de la Tasa de empleo femenina es de 43,84%. Estas diferencias en las tasas de actividad radican en los criterios de cálculo adoptados; mientras que EUROSTAT toma como referencia las mujeres activas de entre 15 a 64 años, el INE abarca a las trabajadoras de 16 a más de 70 años.

La incorporación de la mujer al mercado laboral fue un proceso que se prolongó durante el siglo XX, aunque no se puede hablar de una tasa de actividad «adulta» hasta los años ochenta. Por primera vez, a mediados de esta década, la curva de la tasa de actividad femenina alcanzó una trayectoria similar a la masculina. Atrás quedan los gráficos de dos lomas, tan típicos de décadas anteriores, que marcaban los períodos de inactividad laboral causados por la maternidad.

Poco a poco, además de las circunstancias formativas de la población activa femenina española, fueron cambiando su comportamiento respecto a la familia y al empleo.

Los noventa trajeron avances que, si bien no tienen la magnitud que desearía, son significativos y se deben fundamentalmente a que la remuneración media por hora de la mujer creció más que la del hombre. Se observa un recorte constante, en las diferencias del salario/hora de las mujeres y respecto al de los hombres, en la primera mitad de la década, llegan al 74,9% en 1996, para alcanzar el 78,1% en 1998, hasta ese momento se había reducido en 8 puntos porcentuales, pero resulta preocupante que esa reducción constante de diferencias se detuviera en 1999, aunque el retroceso del salario medio de las mujeres respecto al de los hombres fuera de apenas tres décimas (77,8%) ²⁷.

La mayor participación de la mujer en el mundo laboral no varió la tradicional concepción del trabajo doméstico, pese a los profundos cambios que se produjeron en el ámbito familiar²⁸.

A pesar del notable incremento en número e importancia de la presencia de las mujeres en el mercado laboral, este crecimiento no fue parejo (o por lo menos no en

²⁷ Cabrera, J. M. (2003).

²⁸ Con frecuencia un 80% de las mujeres realizan tareas del hogar mientras que la dedicación masculina es de un 15%. Esta situación suele mantenerse incluso en los hogares donde el varón es el que está parado CES Cfr. *Opus*

la misma proporción) a la distribución equitativa de las tareas del hogar²⁹. Ya que, a pesar de que la mujer cumple un trabajo remunerado a tiempo completo, continua realizando todo o casi todo el trabajo no remunerado que realizaba antes (Wolf, 1991).

Las mujeres trabajan más duramente que los hombres, sean orientales u occidentales, amas de casa o trabajadoras. Una mujer pakistaní dedica 63 horas a la semana exclusivamente al trabajo doméstico, mientras que el ama de casa occidental, con agua corriente y una cocina bien equipada, trabaja solo seis horas menos. «Corresponde cualificar el trabajo doméstico como un no trabajo», escribe Ann Oakley. Un estudio muestra que si se pagase el trabajo doméstico de las mujeres casadas, los ingresos familiares aumentarían en un 60%. El trabajo doméstico suma un total de 40.000 millones de horas de capacidad laboral de Francia. El trabajo voluntario de las mujeres en Estados Unidos llega a los 18.000 millones de dólares al año. La economía de los países industrializados se derrumbaría si las mujeres no realizaran el trabajo que hacen de forma gratuita. En todo occidente arroja del 25% al 40% del PNB (Wolf, 1991).

La doble jornada de trabajo, derivada del reparto desigual de los quehaceres domésticos con los varones, sigue siendo una de las causas de discriminación de la mujer en el acceso al mercado laboral (Cabrera, 2003). Esta duplicidad del trabajo femenino, la «productiva» y la de casa, va a marcar a las mujeres españolas de todo el período de estudio. De hecho, la incorporación de las mujeres al mercado laboral está teniendo consecuencias importantes en el ámbito familiar, social y personal.

La necesidad de conciliación de trabajo y familia se está convirtiendo en un tema relevante en el ámbito de la Unión Europea, en la búsqueda de un nuevo enfoque para las acciones de política familiar.

²⁹ Según la encuesta de usos del tiempo del Instituto de la Mujer, las mujeres dedican una media de 7h 22' a tareas domésticas frente a las 3h 10' de los hombres. Datos para 2001. Extraído de www.mtas.es/mujer/mujeres/cifras/tablas/W15.XLS

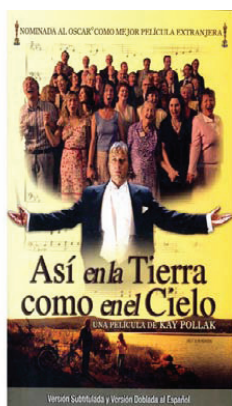
El alejamiento de la muerte proyecta un nuevo comportamiento del sistema sanitario y de los servicios sociales, así como del entorno familiar. Es en este último espacio donde hay que prestar una especial atención al nuevo papel que está jugando la mujer en la actividad económica actual. Las mujeres fueron desde siempre las legítimas dispensadoras familiares de atenciones a los mayores de la casa. Su incorporación al mundo laboral y la consiguiente movilidad geográfica reduce ciertamente la posibilidad de ayuda al anciano.

Esta nueva posición de la mujer en su relación trabajo-familia está propiciando la aparición de nuevos puestos de trabajo en los servicios asistenciales que facilitan (o sustituyen) a las «legítimas dispensadoras» de cuidados en el hogar, ante la carencia de equipamientos públicos para atender a las personas dependientes.

Si la incorporación de las mujeres al mercado laboral supuso uno de los cambios sociales más profundos del siglo XX, la consecución de una tasa de empleo femenina similar a la masculina y la conciliación real son los cambios que se perfilan precisos para el comienzo del siglo XXI.

4.2.1 Entorno cinematográfico

La década se inaugura, cinematográficamente hablando, con el nuevo "Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual". La "industria" del cine en España tardó en reaccionar ante el nuevo panorama audiovisual que apostaba por nuevos soportes y un mayor número de ventanas de distribución. El asedio de los productos estadounidenses fue tal que ni siquiera la consideración de "excepción cultural", potenciada desde Europa, conseguía salvar los proyectos nacionales.



*Así en la tierra como en el cielo (1995),
Jose Luis Cuerda*

Incluso los directores con una trayectoria más dilatada consiguieron un éxito desigual en esta década de cambios. Fue la época de películas como *Todos a la cárcel* (1993), del recientemente fallecido Luis G. Berlanga, *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suarez. Bigas Luna con *Las edades de Lulú* (1990) o *Bámbola* (1996); Imanol Uribe y *Días contados* (1994). José Luis Cuerda con *La marrana* (1992) y *Así en la tierra como en el cielo* (1995).

Pedro Almodóvar se convirtió en referencia de la producción cinematográfica

española tanto dentro como fuera del país. Sus películas interesaron a un grupo cada vez más numeroso de espectadores y levantaron polémica tras sus respectivos estrenos. *Tacones Lejanos* (1991), *Kika* (1993) y *La flor de mi secreto* (1995) son una muestra de su trayectoria personal que consolidó eficazmente gracias al buen hacer promocional que realizó siempre su productora. Su aportación creativa se vio recompensada con el tercer Oscar para una película española, premio que consiguió con *Todo sobre mi madre* (1999), quizás la más premiada a nivel internacional de todo el cine español..³⁰

Pero años antes, el 92 fue el año del segundo Oscar para España con la película *Belle Epoque* de Fernando Trueba.

Pero si hay algo a destacar en este periodo es la aparición en escena de nuevos directores en el panorama cinematográfico español, directores que hoy son ya clásicos o habituales de las pantallas. Esta tendencia se vio favorecida por las ayudas que durante ese periodo se implantaron en apoyo de los realizadores noveles. Si bien es cierto que esto se materializó en un listado de jóvenes creadores que no llegaron más allá de su primer largometraje, el apoyado por el sistema ministerial, también permitió dar a conocer nombres destacados hoy en nuestro cine.

Julio Medem sorprendió con *Vacas* (1991), *La ardilla roja* (1992) y *Los amantes del círculo polar* (1998). Benito Zambrano pasó de ser un director prometedor en *Solas* (1998) a consolidar su posición en películas posteriores.

Juanma Bajo Ulloa en *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta* (1993). El más prolífico en este periodo resultó ser Manuel Gómez Pereira que encontró en la comedia un terreno apropiado para enlazar un éxito tras otro (*Salsa rosa*, 1991; *Todos los hombres sois iguales*, 1993; *El amor perjudica seriamente la salud*, 1997).

³⁰ Proyecto Media, Idea original y coordinador del proyecto, Juan Carlos Alfeo Álvarez. Dirección del proyecto CNICE.



Cartel de la película *Alas de Mariposa* (1991)

Juanma Bajo Ulloa

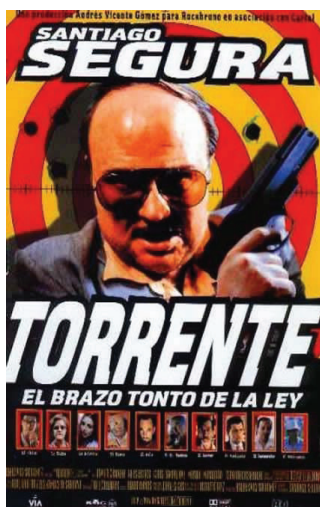
Fue también la década del “asalto femenino” al terreno de la dirección; directoras como Iciar Bollain (*Hola, estás sola?* 1995), Isabel Coixet (*Cosas que nunca te dije*, 1996), Gracia Querejeta (*El último viaje de Robert Ryland*, 1996; *Cuando vuelvas a mi lado*, 1999) y Patricia Ferreira (*Sé quién eres*, 2000), reclamaron un puesto en la industria con obras de gran madurez y riqueza expresiva.

No obstante, la revelación de la década llegó de la mano de José Luis Cuerda al producir los trabajos de Alejandro Amenábar. *Tesis* (1996) fue un punto de partida que siguiendo la senda marcada por los grandes maestros del suspense permitió desarrollar con gran éxito un camino hasta entonces poco abordado por los directores españoles. Esta misma temática dio un paso más de la mano del mismo director con *Abre los ojos* (1997) y alcanzó cotas de gran eficacia en *Los otros* (2001).

No podemos dejar de lado la aparición de una nueva forma de ver el cine, la visión comercial que también en España se dejaba notar y que consiguió llegar a los tres millones de espectadores con *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) de Santiago Segura se convirtió en una película récord en cuanto a recaudación.

Con esta película de tintes “peculiares” se consiguió catapultar a su protagonista al puesto de icono nacional. Se explotaba un género, la comedia, de

amplio desarrollo en el cine español pero que nunca antes había alcanzado las cotas alcanzadas con *Torrente*... gracias, entre otras cosas, a un arriesgado manejo del humor y a la puesta en marcha de nuevas e ingeniosas formas de promoción (que nos acercaban de forma burlesca al habitual merchandising que acompaña a las películas norteamericanas).



Cartel de *Torrente el brazo tonto de la ley* (1998), Santiago Segura.

Dentro de esta nueva línea de éxito más próximo al modelo estadounidense están otras como *Airbag* (1997) de Bajo Ulloa o *El día de la bestia* (1995) de Alex de la Iglesia que aunque no contaron con el beneplácito de la crítica por considerarlas copias de modelos ajenos (los “americanos”) sí llegaron al público español deseoso de nuevas ofertas cinematográficas.

En las dos últimas décadas el cine español despertó un gran interés tanto en Europa como en el resto del mundo. Se trataba de una cinematografía que durante mucho tiempo había estado encerrada en las pautas expresivas marcadas por el régimen de Franco y que se transformaba rápidamente, ofreciendo un cine de sorprendente calidad. Algunas películas destacaban dentro del marco de la crisis

creativa en Europa. Además, los primeros trabajos de autores como Fernando Trueba, Pedro Almodóvar o Juanma Bajo Ulloa parecían estar ubicados dentro de una sensibilidad común, nueva y atractiva.

Hoy en día, gracias al éxito de su cine, podemos leer una variedad de análisis críticos que vinculan la obra de Pedro Almodóvar con las tradiciones culturales propiamente españolas, como son la picaresca, el esperpento o el sainete. Aunque sobre ello haya pocos trabajos escritos, no es difícil concluir que las mismas influencias podrían darse en las obras de cineastas españoles surgidos desde la transición. Aparte de explicar las particularidades culturales que determinan los modos de expresión comunes a los directores españoles contemporáneos, esos análisis las vinculan con la tradición cinematográfica nacional. Se compara el aire esperpéntico de las comedias de Luis García Berlanga con las de Almodóvar o Álex de la Iglesia. Se destacan las características picarescas comunes a los protagonistas de distintas películas, o se pueden encontrar las influencias de Calderón de la Barca – sobre todo de *La vida es sueño*– en *Abre los ojos* (1997, Alejandro Amenábar) y en general en casi toda la obra de Almodóvar, que al igual que el mencionado dramaturgo, a menudo habla de la vida como una representación teatral. Lo que durante los ochenta y noventa parecía tan enigmático, ahora está, en cierta medida, ubicado dentro de un marco de análisis de continuidad cultural (Markus, 2006).

4.3 España del 200-2010. El comienzo del nuevo siglo

Durante este periodo continúan existiendo importantes diferencias entre hombres y mujeres, en empleo, desempleo, remuneración y contratación. Y a pesar de que estas diferencias son generalizadas en todos los países miembros de la UE, España con escasos avances en materia de igualdad de género, se sitúa como uno de los países de la UE donde las mujeres tienen peores posibilidades de accesibilidad al mercado de trabajo y condiciones laborales con respecto al hombre.³¹

TASA DE EMPLEO

	ESPAÑA	UE-15
Mujeres	43'00%	55'00%
Varones	72'40%	73'10%
Ambos sexos	57'70%	64'10

Fuente: Eurostat (Datos referentes a 2001)

Figura 7: Tasa de empleo en el 2001

TASA DE DESEMPLEO

	ESPAÑA	UE-15
Mujeres	16'30%	8'60%
Varones	7'80%	6'80%
Ambos sexos	11'20%	7'60%

Fuente: Eurostat (Datos referentes a 2002)

Figura 8: Tasa de desempleo en el 2002

³¹ Datos ofrecidos por EUROSTAT (la estadística europea homologada a nivel europeo), en su anexo estadístico al Informe Anual de la Comisión para el Consejo Europeo de primavera

En España, no sólo el empleo en las mujeres es más bajo, sino que además no se ajusta a parámetros de calidad, pues existen claras diferencias discriminatorias en la retribución de hombres y mujeres, no aplicándose la regla de “igual remuneración para trabajos de igual valor”. De hecho, que la ganancia horaria bruta media de las mujeres sea el 86'00% de la de los hombres es un indicador estructural que ofrece Eurostat y que revela no sólo la desigualdad salarial sino la desigualdad laboral que sufren las mujeres. Asimismo, destacar como dicha desigualdad la reflejaba también la última Encuesta de Salarios española referente al año 2000, donde el salario de las mujeres sólo suponía el 75% del de los hombres.

POBLACIÓN DE 16 Y + AÑOS, SEGÚN ESTADO CIVIL

		2010	2009	2008	2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000
Ambos sexos datos absolutos (en miles)	TOTAL	38.513	38.443	38.357	37.897	37.236	36.652	36.038	35.434	34.846	34.246	33.770
	Solteras/os	12.066	12.079	12.034	11.939	11.743	11.480	11.103	11.106	10.974	10.728	10.594
	Casadas/os	21.812	21.768	21.858	21.566	21.282	21.124	21.170	20.670	20.305	20.059	19.866
	Viudas/os	2.816	2.837	2.770	2.759	2.720	2.680	2.662	2.610	2.597	2.588	2.530
	Separ./Divor.	1.819	1.759	1.696	1.634	1.491	1.367	1.104	1.049	971	871	780
% Mujeres	TOTAL	51,09	51,01	50,92	50,92	50,97	51,05	51,13	51,21	51,26	51,32	51,37
	Solteras	44,49	44,41	44,31	44,32	44,78	44,67	44,70	44,76	44,92	45,06	45,41
	Casadas	49,95	49,93	49,87	49,89	49,78	49,91	49,93	49,99	49,99	50,01	49,99
	Viudas	83,38	82,32	82,40	82,58	83,01	83,21	82,66	82,99	83,00	83,34	83,36
	Separ./Divor.	58,65	59,24	59,97	59,43	58,45	59,22	62,97	64,53	64,56	63,45	63,69

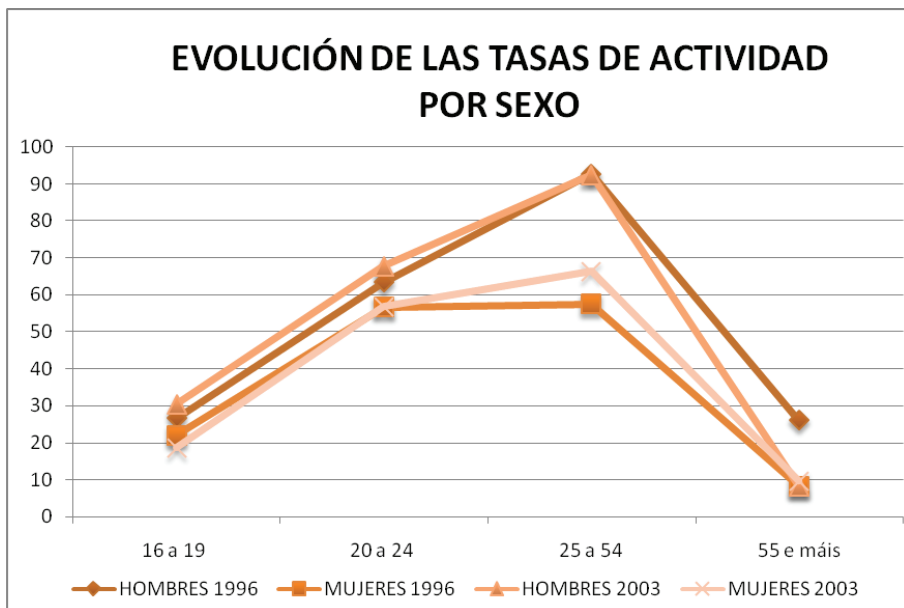
FUENTE: Elaboración propia a partir de los datos de la EPA. INE

Figura 9: Población de 16 años y +, según estado civil

Los planes de las décadas de los 80 y 90 fueron similares y en ellos se enfatizó en la estrategia de cambiar los aspectos culturales en un sentido amplio; es decir, de información, sensibilización, conocimiento y formación sobre la desigualdad de género. La única forma de actuación estructural fue la legislativa, que con ser muy importante (pues cambió el entorno legal franquista y estableció la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres), no garantizó los cambios sociales y, por tanto, la realidad de las mujeres. Sin embargo, los cambios legales no generan automáticamente cambios en la sociedad, por ello las medidas positivas fueron muy importantes, como por ejemplo los programas de formación ocupacional para posibilitar el acceso de las mujeres al mercado de trabajo.

Los planes de igualdad de oportunidades combinaron desde sus inicios la estrategia legislativa y la actuación positiva. Mientras que la igualdad de oportunidades corrige algunas desigualdades, básicamente que las mujeres sean exclusivamente amas de casa, surgen otras y además con el hándicap de que ninguna de esas aparentes equiparaciones entre sexos llegan a la esfera privada; abordando la discriminación en el ámbito público es difícil de cambiar el equilibrio entre lo público y lo privado, llegar el cambio del *status quo*. Esta razón impulsó desde mediados de los años 80 a las políticas europeas a poner los medios para conseguir ambos objetivos, por ello centraron su estrategia de actuación en políticas de acción positiva y de conciliación entre la vida laboral y la familiar (Alonso Pérez, 2007).

El incremento en la incorporación de las mujeres al mercado laboral se reflejó en la curva de la tasa de actividad femenina, cuyo recorrido para 2003 es similar a la masculina. Incluso, el punto de actividad máxima tiene lugar un poco antes en el caso de las mujeres.



FUENTE: INSTITUTO DE LA MUJER Y ELABORACIÓN PROPIA

Gráfica 1: Evolución de las tasas de actividad por sexo .

La gráfica muestra una tasa de actividad femenina con un comportamiento al que apenas afecta el estado civil o las personas al cargo. Sin embargo, esta situación no fue de crecimiento homogéneo en todo el período; de hecho, a pesar de que el estudio estadístico ha de abarcar períodos amplios de tiempo, es destacable un cambio de tendencia entre 1996 e 1999.

En este período (entre 1996-1999) tuvo lugar un descenso en la tasa de actividad femenina relacionada con el retraso del matrimonio³² y acercamiento “inevitable” a la maternidad³³. Esta fluctuación de la tasa de actividad marcada por

³²Las mujeres que en 1995 estaban en la franja máxima de actividad (coincidente con la edad media del matrimonio), en el 1999 se encontraba en la etapa de inflexión.

³³ El trecho en el que comienza el descenso de la actividad femenina (30-34 años), se corresponde así mismo con la etapa más fecunda.

acontecimientos bio-sociológicos está relacionada, en este caso, con la mejora de las condiciones económicas y laborales que se dieron a finales de la década de los 90. La bonanza económica tuvo repercusión directa en la recuperación de la natalidad que afectó a todas las comunidades autónomas con un incremento conjunto de un 4,4%, pese a que dicho crecimiento fue mayor donde el empleo mejoró de forma substantiva (Precado, 2001). Esta última podría ser una razón consistente para explicar el descenso de la actividad femenina, en la mitad de un período tan próspero para el trabajo femenino como fue 1996-2003.

En 2003 el número de españolas que engrosaban las cifras de población activa pasaron por primera vez de los siete millones y medio³⁴. Este incremento de la población activa femenina no se puede explicar desligado de dos fenómenos que marcaron tendencia en el ámbito socio-laboral de cambio de siglo:

Inmigración: En los últimos anos, la población activa femenina española sufre un incremento considerable a costa de la mano de obra extranjera. En 2002 el número de mujeres inmigrantes dadas de alta en la Seguridad Social supusieron más de un tercio del total de trabajadores extranjeros afiliados (Consejo Económico y Social, 2003).

Mejora de la cualificación: Otra de las tendencias de la población activa femenina es su alta cualificación; en la franja de los 25 a los 34 años, y por primera vez, en este período el número de mujeres con estudios secundarios y universitarios superó a la de los hombres.

Esta mejora expresa, en parte, la creciente orientación de las mujeres a competir en el mercado de trabajo con una mayor dotación de capital formativo y compensar con eso, sus tradicionales desventajas en el acceso al mismo.

³⁴ 7. 500. 100 mujeres 1ª EPA de 2003. Extraído de <http://www.ine.es>

Número medio de hijas/os por mujer, según CC.AA
(Indicador coyuntural de fecundidad)

	2010	2009	2008	2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000
TOTAL	1,38	1,39	1,46	1,40	1,38	1,35	1,33	1,31	1,26	1,24	1,23
Andalucía	1,44	1,47	1,56	1,50	1,51	1,47	1,44	1,41	1,36	1,36	1,36
Aragón	1,39	1,38	1,45	1,37	1,33	1,26	1,26	1,22	1,17	1,17	1,13
Asturias	1,03	1,08	1,07	1,01	0,97	0,96	0,92	0,91	0,86	0,88	0,86
Baleares	1,39	1,39	1,47	1,41	1,41	1,34	1,35	1,37	1,38	1,35	1,35
Canarias	1,09	1,11	1,21	1,16	1,22	1,20	1,16	1,18	1,21	1,22	1,24
Cantabria	1,27	1,27	1,32	1,22	1,19	1,21	1,18	1,16	1,10	1,04	1,06
Castilla y León	1,19	1,16	1,20	1,13	1,11	1,09	1,07	1,05	1,02	0,99	1,00
Castilla La Mancha	1,45	1,45	1,52	1,41	1,41	1,34	1,33	1,33	1,29	1,29	1,29
Cataluña	1,53	1,53	1,58	1,49	1,48	1,46	1,43	1,39	1,33	1,29	1,28
C. Valenciana	1,34	1,33	1,45	1,41	1,39	1,36	1,35	1,34	1,30	1,28	1,26
Extremadura	1,32	1,33	1,37	1,28	1,29	1,28	1,26	1,27	1,25	1,27	1,29
Galicia	1,08	1,10	1,12	1,05	1,03	1,02	1,00	1,00	0,95	0,96	0,97
Madrid	1,43	1,47	1,53	1,47	1,42	1,38	1,39	1,37	1,31	1,28	1,25
Murcia	1,57	1,60	1,69	1,65	1,64	1,59	1,56	1,58	1,53	1,52	1,47
Navarra	1,49	1,49	1,53	1,44	1,44	1,35	1,40	1,39	1,31	1,30	1,21
País Vasco	1,36	1,32	1,32	1,26	1,22	1,19	1,18	1,16	1,09	1,06	1,04
La Rioja	1,45	1,41	1,50	1,41	1,33	1,34	1,32	1,32	1,21	1,17	1,16
Ceuta	2,15	2,17	2,17	2,12	1,92	1,93	1,89	1,77	1,76	1,67	1,69
Melilla	2,52	2,45	2,42	2,14	2,19	1,95	1,86	2,03	1,90	2,04	2,02

FUENTE: Indicadores Demográficos Básicos. INE

Figura 10: Número medio de hijas/os por mujer, según CC.AA

El IV Plan para la Igualdad de Oportunidades (2003-2006) desarrolla medidas específicas dirigidas a combatir las discriminaciones todavía existentes, y aumentar la presencia de las mujeres en aquellos ámbitos de la vida social en que, todavía, se demuestra insuficiente.

En lo que se refiere a la natalidad, es un hecho de sobra conocido que la

natalidad en España ha bajado mucho. Esto puede ser considerado un éxito de las políticas de igualdad de oportunidades ya que la planificación familiar fue una de las primeras tareas que asumieron desde la transición. Además se eliminó la condena penal al uso de anticonceptivos, se despenalizó el aborto y se permitió con estas medidas que las españolas decidieran si querían o no tener hijos.

Pero la decisión de no tener hijos no la toman todas la mujeres por igual. Las amas de casa siguen siendo las que tienen más hijos que las que tienen un trabajo remunerado. Lo más llamativo es que las mujeres universitarias, las que más se han aprovechado de las oportunidades educativas, tienen 0.3 hijos. Sin políticas que permitan la conciliación será difícil que las mujeres jóvenes decidan libremente sobre la natalidad (Alonso Pérez, 2007).

Por otra parte, la crisis del Estado de Bienestar puede tener efectos negativos para la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, ya que la reducción de las partidas presupuestarias destinadas a cubrir parte de los derechos sociales reconocidos pero cada vez menos garantizados públicamente, como son, por ejemplo, las prestaciones en el ámbito sanitario, desempleo... penaliza a las mujeres

4.3.1 El entorno cinematográfico

El nuevo paisaje audiovisual vinculaba directamente su futuro a la inversión televisiva como principal motor de la producción. La puesta en vigor de la Ley de Modificación de la Directiva Europea de la Televisión sin fronteras (Ley 22/mayo de 1999) dispuso que “ los operadores de televisión deberán destinar, como mínimo, cada año, el 5% de la cifra total de ingresos devengados durante el ejercicio anterior, conforme a su cuenta de explotación, a la financiación de largometrajes cinematográficos y películas para televisión”.

Durante los primeros años del recién llegado siglo el cine español se vio sumido en una crisis no sólo por, la denostada por muchos, Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Sector audiovisual (15/2001, de 9 de junio) sino también por la fusión de las dos plataformas digitales de televisión que en los últimos años se habían convertido en fuente importante de financiación para nuestro cine (Gubern, 2009).

La recuperación de esta difícil situación sólo fue posible por ley, se hizo necesario un Real Decreto (526/junio de 2002) desarrollando la Ley de cine obligando de manera expresa y sin posibles interpretaciones a que la inversión televisiva en cine español fuera una realidad... Esto unido al subsidio estatal y europeo a través de los programas Media (Medidas para Estimular el Desarrollo de la Industria Audiovisual) y Eurimages³⁵ permitió garantizar el futuro inmediato del cine español.

Estas nuevas tendencias hacen que las películas más taquilleras del 2005 al

³⁵ Una relación de todas las líneas de ayuda y sus terrenos concretos de aplicación se encuentra en Antonio Vallés

2008 tengan el sello de empresas de cariz televisivo, véase Estudio Picasso con *Alatriste* (2006) de Díaz Yanes, *El laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo del Toro. O Producciones cinematográficas Tele 5 con películas como *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona. Media Pro con *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) de Woody Allen o *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa.

Los otros, película de Amenábar (2001) se convirtió en el mayor éxito de taquilla del cine español (más de seis millones de espectadores), rompiendo con los récords que habían alcanzado las películas de Santiago Segura -*Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) y *Misión en Marbella*, (2001) -.



Imagen de *Mar Adentro*,
Amenábar 2004.

Mar adentro (2004), fue el primer contacto de Amenábar con un nuevo género, el melodrama, que le valió para hacerse con reconocimiento internacional y un Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

Fue un buen comienzo para un siglo y una década que no tendría demasiadas cosas nuevas que decir en cuanto a cine se refiere. Eso sí, fueron años de grandes cifras en cuanto a inversión y datos de taquilla:

Película	Director y año	Espectadores
Los otros	A.Amenábar (2001)	6.081.341
La gran aventura de Mortadelo y Filemón	J.Fresser (2003)	4.979.991
Mar adentro	A.Amenábar (2004)	3.998.550
Torrente 2	S. Segura (2001)	2.840.925
El otro lado de la cama	E.M.Lázaro (2002)	2.726.871
Días de fútbol	D. Serrano (2003)	2.726.871

Fuente (Riambau & Torreiro, 2008)

Figura 11: Películas españolas más taquilleras (hasta 2004)

En el cine español de este periodo se han ido acumulando las prácticas artísticas de profesionales separados en edad incluso por varias décadas.

Nos encontramos con Carlos Saura y sus películas como: *Salomé* (2002), *Iberia* (2005). Vicente Aranda con *Juana la loca* (2001) o *Carmen* (2003) ; Emilio Martínez Lázaro alternó títulos como *La voz de su amo* (2001) con *El otro lado de la cama* (2002). Garci plantea en esta década *You're the one* (2002) y *Ninette* (2005). Almodóvar irrumpe con *Hable con ella* (2002) y *La mala educación* (2004). Trueba optó por el documental musical con *Calle 54* (2000) o *El milagro de Candeal* (2004). El cine social encontró el vehículo ideal en la figura de Fernando León de Aranoa y su película *Los lunes al sol* (2002)....

Con el paso de tiempo la cinematografía española también se renovó, y ahora podemos hablar de hasta cuatro generaciones de autores que conviven en el mismo espacio creativo: algunos de los veteranos del cine moderno, como Carlos Saura; Almodóvar y su generación de la primera posmodernidad han alcanzado un estado de

madurez; y el estatus de la generación intermedia lo tienen Alex de la Iglesia y Amenábar. (Markus, 2006,p. 265-268)

Este panorama permitía vislumbrar que, sobre todo, muchos de los realizadores que debutaron en los noventa ya no responden a la tradición autoral que caracterizaba a sus homólogos de los sesenta. Miembros de una generación formada en el cajón de sastre de la televisión y su indiscriminada oferta de películas, series, reportajes y programas de entretenimiento, estos cineastas ajustan mucho más sus propuestas a la tradicional clasificación de géneros, aunque con el desparpajo, en ocasiones desembozadamente postmoderno (Alex de la Iglesia, Santiago Segura), de la prejuiciada mezcla y contaminación genérica (Gubern, 2009).

Otro de los fenómenos destacables y que se materializa de forma clara en este periodo es la “transnacionalización” (Heredero, 2007) del cine español. Por primera vez, y de forma plena, las películas españolas han dado espacio y palabra a una nueva realidad social propia de los tiempos de globalización, llena de ecos, lenguas y culturas diversas y que conviven (no sin conflictos) con los usos y costumbres españolas.



Los otros (2001), Amenábar

Los ejemplos de Amenábar, Fernando León de Aranoa y Almodóvar figuran entre los que más éxito y prestigio han cosechado en el cine español del nuevo milenio. Todos ellos nos introducen en el modelo institucional de hacer cine, que quiere superar la deriva intergenética de la posmodernidad por medio de la política de un realismo tímido, de rasgos ligeros, fácilmente asimilable por el público. Un realismo tímido que no ha hecho más que sacralizar la función del guión como arquitectura básica de la película y como elemento que provoca el ensamblaje de ciertas historias cerradas (Quintana, 2006, p. 279-284).

Hace unas décadas el cine español despertó un gran interés tanto en Europa como en el resto del mundo. Se trataba de una cinematografía que durante mucho tiempo había estado encerrada en las pautas expresivas marcadas por el régimen de Franco y que se transformaba rápidamente, ofreciendo un cine de sorprendente calidad. Algunas películas destacaban dentro del marco de la crisis creativa en Europa. Además, los primeros trabajos de autores como Fernando Trueba, Pedro Almodóvar o Juanma Bajo Ulloa parecían estar ubicados dentro de una sensibilidad común, nueva y atractiva.

Con el paso de tiempo la cinematografía española también se renovó, y ahora podemos hablar de hasta cuatro generaciones de autores que conviven en el mismo espacio creativo: algunos de los veteranos del cine moderno, como Carlos Saura; Almodóvar y su generación pertenecientes a la primera posmodernidad han alcanzado un estado de madurez; y el estatus de la generación intermedia lo tienen Alex de la Iglesia y Amenábar. (Markus, 2006.p. 265-268)

4.4 Tres décadas de cambio para la mujer española (1980-2010)

Puestos a aislar el proceso verdaderamente clave, en el desarrollo económico y social de la España de los últimos 30 años, había que detenerse en la decidida incorporación de la mujer a la vida activa, a los estudios. El punto de partida era modesto, al menos en relación a lo que se estilaba en el resto de Europa. No hay que olvidar que hace tan sólo una generación había muchas profesiones y carreras que prácticamente tenían vetada la presencia femenina, incluso por ley. Hoy la proporción de mujeres es alta y creciente en muchas actividades productivas, en el sentido de las que están plenamente integradas en el mercado laboral.

La decisiva incorporación de las mujeres a la vida laboral no se habría logrado sin la inusitada ampliación de los años de escolaridad, incluso más allá de la edad obligatoria. Desde los años finales del siglo XX hay más mujeres que varones en todos los estratos educativos. Ese dato va a ser revolucionario, a pesar de que todavía muchas mujeres con carrera no la ejerzan.

De momento el avance más visible se da en los puestos políticos y funcionariales. La explicación puede ser que el trabajo para la Administración permite una mayor compatibilidad de la vida personal y laboral, una batalla todavía pendiente en muchas esferas laborales en España (De Miguel Rodríguez, 2004).

España que en 1976 se configuraba, junto con Irlanda, como los países

del ámbito de Europa Occidental con mayor índice de natalidad (2,79 e 3,31 hijos por mujer respectivamente), pasó a convertirse en apenas dos décadas en el de menor natalidad de la Unión Europea con una media de 1,17 hijos por mujer en 1996 (casi 0,3 puntos por debajo de la media europea). Esta situación, que no garantiza el reemplazo generacional³⁶, se mantuvo durante todo un largo periodo observándose un ligero y continuado incremento a partir de 1999.

El proceso de reducción del núcleo familiar en el que se vieron inmersos los países europeos a partir de los años sesenta fue denominado «modelo escandinavo», que se caracterizó por: el aumento del número de familias con un solo hijo o sin hijos y, por supuesto, un déficit de nacimientos, un retraso en la edad de contraer matrimonio, una disminución de los índices de nupcialidad, la intensificación de nuevas formas de convivencia entre las parejas, la extensión de los nuevos modelos de convivencia y el aumento de la ilegitimidad y los índices de divorcio (Puyol, 1999, p. 61).



³⁶ El reemplazo geracional es el proceso de renovación por el que una población reemplaza con nacimientos las pérdidas debidas a fallecimientos. El número establecido para que exista reemplazo generacional está establecido en 2,1 hijos por mujer, y se consiguió por última vez en España en 1980.

En España por coyunturas políticas, sociales y económicas, este modelo tardaría más en implantarse, llegando a consolidarse en los últimos años.

NÚMERO MEDIO DE HIJOS POR MUJER EN LA UNIÓN EUROPEA						
(INDICADOR CONYUNTURAL DE FECUNDIDAD)						
	1976	1981	1986	1991	1996	2001
TOTAL UE ³⁷	1,92	1,77	1,59	1,53	1,44	1,49
ALEMANIA	1,51	1,53	1,41	1,33	1,32	1,35
AUSTRIA	1,69	1,67	1,45	1,51	1,45	1,33
BÉLGICA	1,73	1,67	1,54	1,66	1,59	1,64
DINAMARCA	1,75	1,44	1,48	1,68	1,75	1,74
ESPAÑA	2,79	2,04	1,56	1,33	1,17	1,26
FINLANDIA	1,70	1,64	1,60	1,79	1,76	1,73
FRANCIA	1,83	1,95	1,83	1,77	1,72	1,89
GRECIA	2,35	2,09	1,60	1,38	1,30	1,25
HOLANDA	1,63	1,56	1,55	1,61	1,53	1,71
IRLANDA	3,31	3,07	2,43	2,08	1,88	1,94
ITALIA	2,10	1,59	1,34	1,31	1,2	1,25
LUXEMBURGO	1,48	1,55	1,43	1,60	1,76	1,66
PORTUGAL	2,58	2,13	1,66	1,57	1,44	1,45
REINO UNIDO	1,74	1,82	1,78	1,81	1,72	1,63
SUECIA	1,68	1,63	1,80	2,11	1,60	1,57

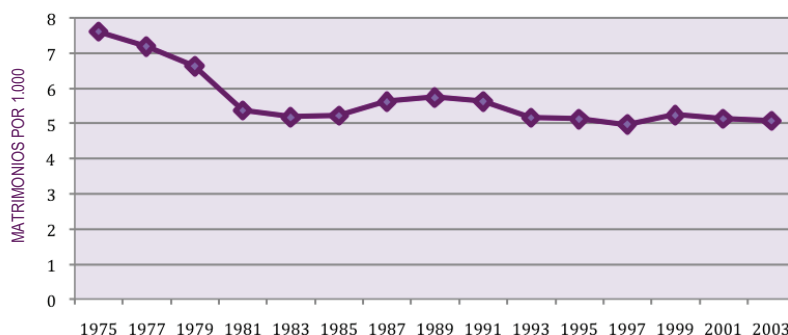
FUENTE: INSTITUTO DE LA MUJER Y ELABORACIÓN PROPIA

Figura 12: Número medio de hijos por mujer en la Unión Europea

Uno de los elementos causantes de la caída de la natalidad, y por ende de la reducción del tamaño de las familias, es el retroceso de la nupcialidad y el cambio en las pautas matrimoniales. Pese que la forma predominante de unidad conyugal aún sigue siendo el matrimonio, en los últimos años descendieron en número a favor de otros estados como la cohabitación o las personas solteras solas (Puyol, 1999,p 62).

³⁷ La media de los países da Unión Europea toma como referencia la Europa de los 15.

Evolución de la tasa de nupcialidad



FUENTE: INE Y ELABORACIÓN PROPIA

Gráfica 2: Evolución de la tasa de nupcialidad

Tradicionalmente los hogares españoles se estructuraron según el «modelo mediterráneo», caracterizado por el mayor tamaño de los mismos, que entró en crisis por el proceso de «europeización» en el que se vieron inmersos.

Los hogares «mediterráneos» estaban compuestos, además de por familias con una extensa prole, por aquellas otras plurinucleares donde varias generaciones cohabitaban bajo el mismo techo.

Tradicionalmente, la generación progenitora mantenía en su propio hogar a algún hijo casado (...) para que se encargase del cuidado de los padres en la vejez, aunque esta función se le reserva también a las hijas solteras.³⁸

En los últimos años se incrementó el número de hogares³⁹, especialmente los unipersonales de los que un importante porcentaje está compuesto por personas

³⁸ Durán, M. A. (2006) *Opus cit.* p. 475.

³⁹ Según el Censo de 2001 existen 14.187.169 hogares en España. Entre 1991 y 2001 los hogares aumentaron un 19, 7%, frente al 5% de crecimiento poblacional. *Cambios en la composición de los hogares*. Cifras INE 6/2004. <http://www.ine.es/revistas/cifraine/0604.pdf>

mayores solas⁴⁰, y aumentó la presencia de nuevos tipos que conviven con los tradicionales.

Otras formas de hogares nucleares tienen un incremento significativo. Aumentan las parejas sin hijos por el aplazamiento temporal o definitivo de la fecundidad e, sobre todo, por el aumento de la esperanza media de vida, que posibilita el incremento del período de convivencia de los padres tras la independencia de los hijos. Y lo hacen los hogares monoparentales por el creciente peso de las rupturas matrimoniales y la mayor aceptación social de la situación de madres solteras (Puyol, 1999) ⁴¹.

El incremento de los hogares monoparentales en los últimos años tiene una importante incidencia en el comportamiento de las mujeres durante el período estudiado. Más allá del grupo de las viudas, que responden a circunstancias poblacionales concretas, la persona de referencia en una familia monoparental es la mujer en un 90% de los casos⁴².

Esta circunstancia sitúa a la mujer como [única] cabeza de familia en un importante número de hogares, con las obligaciones económicas y sociales que esto supone⁴³.

Resulta destacable que una cuarta parte de estos núcleos monoparentales de

⁴⁰ El número de hogares unipersonales en 2001 era de 2.876.572, lo que supuso un incremento del 81,9% respecto al censo de 1991. De estos, 160.000 hogares estaban únicamente compuestos por una persona mayor (en su mayoría mujeres) ; 100.000 más que diez años antes. Cifras INE 6/2004. Extraído del sitio web del INE el 6 de noviembre de 2007 <http://www.ine.es/revistas/cifraine/0604.pdf>

⁴¹ A pesar de que durante el período de estudio el porcentaje de nacimientos en madres no casadas se duplicó, hay que tratar estos datos con cuidado; el incremento de las parejas de hecho trajo consigo un aumento de la natalidad en padres solteros que no se configurarán en hogares monoparentales.

PORCENTAJE DE NACIMIENTOS DE MADRE NO CASADA							
1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
11, 68	13, 12	14, 51	16, 30	17, 74	19, 73	21, 78	23, 41

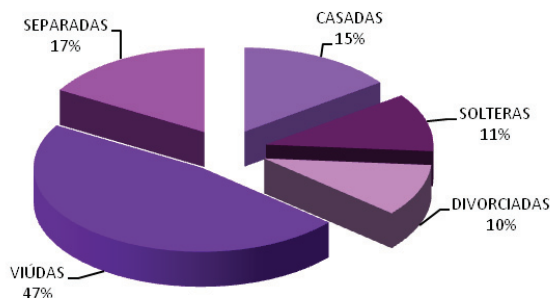
FUENTE: INSTITUTO DE LA MUJER

⁴² Datos para 2003. Extraídos del sitio web del Instituto de la Mujer. www.mtas.es/mujer/mujeres/cifras/tablas/W10.XLS

⁴³ En total 1.329.960 núcleos en el 2001, lo que supuso un incremento del 41% respecto al 1991. Extraído del sitio web del INE. www.ine.es/revistas/cifraine/0604.pdf

madres con hijos (352.757 para 2001) correspondan a mujeres separadas o divorciadas, situación en la que tan solo se encuentran 49.926 hombres.

Núcleos tipo madres con hijos, según estado civil de la madre



FUENTE: CIFRAS INE (DATOS PARA 2001)

Gráfica 3: Núcleos tipo madres con hijos, según estado civil de la madre (año 2001)

Así mismo, además de las nuevas agrupaciones familiares, el período de estudio se caracteriza por otros dos factores que modelan la configuración familiar: el acercamiento a la maternidad cada vez más tardío, el incremento de la esperanza de vida.

a. El acercamiento tardío a la maternidad.

En los últimos años se produjo lo que se podría denominar una «dilación» de los ciclos vitales que tuvo repercusiones en el retraso de la maternidad.

Con respecto a décadas anteriores se puede hablar de una prolongación de la juventud debida al aumento de los períodos de vida dedicados al estudio, a la precariedad del mercado laboral y a la dificultad de acceso a la vivienda, que tienen como consecuencia la tardía emancipación de los jóvenes⁴⁴. Esta situación, que

⁴⁴ En el último trimestre del año 2002 el número de jóvenes emancipados de entre 18-24 años era del

atañe especialmente a la juventud española frente a sus homólogos europeos, posterga la transición a la etapa adulta al tiempo que amplía la etapa de juventud⁴⁵.

De manera directa influyen en la fecundidad los factores biológicos y de comportamiento; los primeros están estrechamente vinculados con las mujeres, con su esterilidad a partir de una edad, con el aumento de la diferencia de años entre hijos. (...) Los factores de comportamiento (...) dependen de unas tendencias muy marcadas y aceptadas, generalmente responden a factores económicos. (...) [y al] nuevo papel social de las mujeres que dan prioridad a su integración en la vida laboral frente a la tradicional dedicación a las funciones reproductivas. Las consecuencias de todo esto es que las parejas se casan y deciden tener hijos solo cuando ambos miembros lograron estabilizar su situación personal y profesional que, como sabemos, cada vez es más tarde (Sánchez & Trejo, 2003).

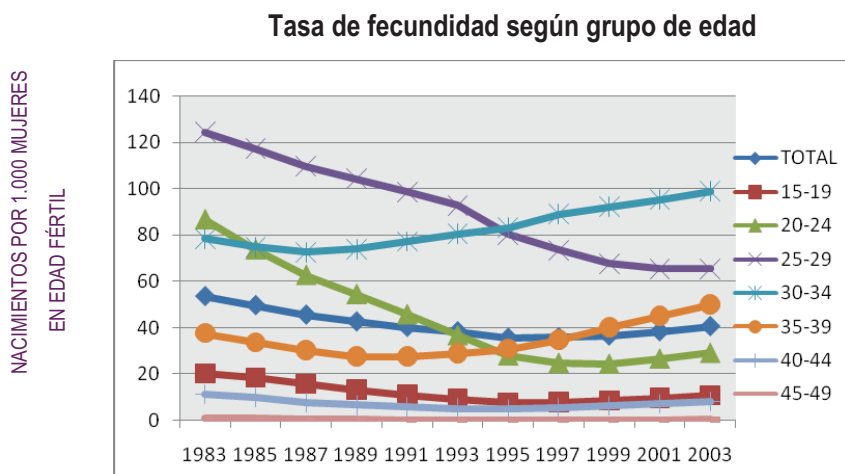
En España a comienzos de la década de los 80, las tasas máximas de fecundidad tenían lugar en las franjas de edad comprendidas entre los 20 y los 29 años. Esta tendencia fue cambiando con el paso del tiempo hasta que en 1995 la tasa de fecundidad de las mujeres de entre 30 e 34 años superó al anterior (25-29 años). Durante los años siguientes la tasa máxima de fecundidad se mantuvo en este trecho de edades en detrimento del trecho anterior.

Esta tendencia a la maternidad cada vez más tardía se consolidó durante los

2,2%; incrementándose a 4, 2% y a 8, 8% en las franjas de 25 a 29 y de 30 a 34 años, respectivamente. Datos extraídos del sitio web do Observatorio Joven de Vivienda en España (OBJOVI) [www.cje.org/C6/C0/OBJOVI%201%20\(cuarto%20trimestre%20200/Document%20Library/01%20España.pdf](http://www.cje.org/C6/C0/OBJOVI%201%20(cuarto%20trimestre%20200/Document%20Library/01%20España.pdf)

⁴⁵ El propio OBJOVI, como otros organismos oficiales, amplían el término de «Juventud» hasta los 34 años situación impensable hasta hace unos años. De hecho, «con motivo de la celebración del Año Internacional de la Juventud (1985) la Asamblea General de las Naciones Unidas definió Juventud como la cohorte de edades entre los 15 y los 24 años. (...) Con todo, la definición de Juventud de las Naciones Unidas constituye un referente universal, quedando además explícitamente detallada la importancia de diferenciar dos grupos los "adolescentes", entre 13 y 19 años (rebajando en dos años el intervalo "oficial") y "adultos jóvenes" entre los 20 y los 24». «Monografías sobre juventud 1. La juventud y el sistema de Naciones Unidas» Extraído del sitio web del Centro de Unesco del País Vasco www.unescoeh.org/dokumentuak/carpeta1castellano.pdf

años siguientes con continuo incremento de la tasa de fecundidad en las mujeres de 30 a 34 años, y el lento despunte en la franja de mujeres de 35 a 39 años.



FUENTE: INSTITUTO DE LA MUJER Y ELABORACIÓN PROPIA

Gráfica 4: Tasa de fecundidad según grupo de edad

El hecho de postergar la maternidad tiene repercusión directa en la disminución del número de hijos por madre. El incremento de la edad de las mujeres en el acceso a la primera maternidad está provocando una limitación de la fecundidad por causas principalmente biológicas.

El vertiginoso descenso de la natalidad y el retraso de la edad matrimonial es una consecuencia directa e inmediata del proceso de participación femenina en actividades productivas y la ampliación de su periodo educativo. Tradicionalmente, España se distinguía en Europa por una fecundidad más bien alta, especialmente en

regiones meridionales. En las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI la tasa española es una de las más bajas del mundo (De Miguel Rodríguez, 2004)

b. El incremento de la esperanza de vida.

Otro de los factores que cambiaron la configuración familiar fue el incremento de la esperanza de vida y de la calidad de la misma.

Del mismo modo que se hacía referencia a la «dilación» de los ciclos vitales previos a la edad adulta, el aumento de la esperanza de vida tuvo repercusión directa en la prolongación del período de adulto hasta llegar a la vejez propiamente dicha. Este segmento de población «maduro» sigue teniendo activas determinadas conductas socioeconómicas, como el consumo, sin precedentes en décadas anteriores.

Lo que la prolongación de la existencia significa es que tendremos que acostumbrarnos a tratar con cuerpos envejecidos, y a que nuestra identidad del «yo» se instale en la idea de que pasaremos tantos años vivas (...), que ser vieja será tan normal como ser joven (...) (Durán, 2006,p 468).

Los mayores viven en mejores condiciones físicas por más tiempo, prolongando su autonomía respecto a otras personas. De hecho más de un 5% de los hogares unipersonales está conformado por una persona mayor sola⁴⁶; porcentaje que se encuentra en continua evolución.

Las parejas ancianas viven más años solas en sus domicilios, y es más frecuente que, llegada la viudedad, el cónyuge superviviente siga viviendo en su domicilio en lugar de instalarse, fijo o por temporadas en el de sus hijos (Durán, 2006, p.475).

Esta situación que afecta especialmente a las mujeres -que cuentan con una mayor esperanza de vida- y que se está incrementando año tras año, es posible

⁴⁶ El número de hogares unipersonales en 2001 era de 2.876.572, de los cuales 160.000 estaban compuestos por una persona mayor (en su mayoría mujeres) ; 100.000 más que en 1991. Cifras Ine 6/2004. Extraído del sitio web del INE www.ine.es/revistas/cifraine/0604.pdf

gracias a la mejora del nivel de vida de la llamada «tercera edad».

ESPERANZA DE VIDA AL NACER ⁴⁷						
	1991	1996	1991	1996	2001	2005
MUJERES	78.61	79.69	80.49	81.70	82.82	83.48
HOMBRES	72.52	73.27	73.40	74.53	76.07	76.96

FUENTE: INE

Figura 13: Esperanza de vida al nacer

Secundariamente, esta cierta autonomía económica y la poca proclividad al abandono de la casa en favor de geriátricos, está configurando un nuevo panorama de «hogar» compuesto por ancianos (dependientes, semidependientes o sencillamente solas) con jóvenes inmigrantes (Durán, 2006,).

Junto con el descenso de la natalidad cabe registrar, y de modo aún más llamativo, el de la mortalidad. Se debe sobre todo al buen funcionamiento de la sanidad y al sistema español de alimentación tan eficiente. En ambos procesos cuenta mucho el papel de la mujer. Sea cual sea la causa decisiva, el hecho es que el dato de la esperanza de vida en España es el indicador que nos aproxima más a los países avanzados.

El período de estudio está integrado en un proceso de cambio en la configuración demográfica y sociológica de la población, y de los núcleos familiares. En este sentido se tomaron medidas con respecto a la familia y en el terreno de la sexualidad:

-Permiso de maternidad: en 1989, la ampliación del permiso de

⁴⁷ Fuente INE. Nota de prensa do 29 de octubre de 2007. Extraído de www.ine.es

maternidad/paternidad a 16 semanas.

-Permiso para cuidar a los hijos: se aprueba el derecho a este permiso para los padres en 1989 y, se aprueban en 1999 medidas para conciliar la vida laboral con la vida familiar⁴⁸.

-Derecho al aborto: en 1985, se despenalizó el aborto en tres circunstancias concretas- peligro de salud o de la vida de la madre, malformación del feto, embarazo producto de una violación.

-Acoso sexual: en 1995, se aprobó la legislación que tipifica la figura del acosador sexual dentro de los delitos contra la libertad sexual.

-La violencia doméstica: en 1999, se aprobó el Plan de acción contra la violencia doméstica (el I en 1998 y el II en 2001) y se modificó el código penal de 1995, en materia de protección a las víctimas de malos tratos y la Ley de Enjuiciamiento Criminal (1999).

-Impuesto de la renta (IRPF): en 1989 se aprobó una reforma fiscal para permitir a los cónyuges presentar la declaración de la renta por separado.

-Apellidos de los hijos: en 1999, se aprobó la libertad sobre la elección del orden de los apellidos para los hijos.

Precisamente es en el entorno familiar donde hay que prestar especial atención al nuevo papel que están desarrollando las mujeres: de legítimas dispensadoras de atenciones a las personas dependientes (niños, ancianos y enfermos) a profesionales de la asistencia a domicilio (Sánchez Pérez, 2003, p. 173). Esta situación exigirá una revisión de la estructura social y económica actual.

Los cambios sociales que han experimentado los españoles durante la última generación, la de la experiencia democrática, se han realizado con especial dinamismo. Su dirección es la que se puede prever, vista la situación de los países más prósperos. La diferencia está en la intensidad. Lo que en otros países ha tardado

⁴⁸ En 2006 se aprobó el Plan Concilia, Plan integral para la conciliación de la vida personal y laboral en la

a veces más de un siglo, en España se ha cumplido en un plazo aproximado de una generación. Se podría concluir que- junto con Italia, primero, y después Irlanda-España se ha distinguido por ser el país europeo de más intenso desarrollo económico durante el lapso indicado. A veces, ese ritmo tan intenso ha creado no pocos problemas de adaptación. La evolución social no se puede forzar sin pagar el coste correspondiente (De Miguel Rodríguez, 2004).

El conservadurismo de la sociedad española fue un elemento que retardó la apertura hacia la emancipación de la mujer (Celaya, 1997.P. 55)

Aún a pesar de la existencia de instituciones como la Institución Libre de Enseñanza (ya desde 1875), la Asociación Nacional de Mujeres Españolas o el Instituto de la mujer... ella, la mujer era considerada fundamentalmente compañera del hombre.

5. Influencias personales

5.1 El peso de una biografía

Como en el caso de cualquier artista la obra de Almodóvar está profundamente influenciada por su vida, su formación, su desarrollo personal.

Tras cada parte de su vida hay un adjetivo que califica aspectos destacados de su cinematografía; la cultura rural, la religiosa, su adolescente cultura urbana, su educación sentimental y la coyuntura o contexto social son puntos claves en su desarrollo como creador cinematográfico.

Sus orígenes se sitúan en Calzada de Calatrava, provincia de Ciudad Real, a comienzos de los años 50. Con 8 años se marcha a Cáceres y allí permanece estudiando hasta los 16. Al final de su adolescencia se traslada a Madrid... Su vida es una huida continua, una búsqueda casual o no de la realidad deseada y es finalmente en la capital donde la encuentra.

A través de la relación tan especial que se creó entre el director y su madre además de las mujeres de su entorno se forjó en él una visión peculiar del universo femenino y de su forma de ver el mundo. Acostumbrado a ver como su madre inventaba parte de las cartas que les leía a sus vecinas analfabetas, bien para disimular las malas noticias bien para hacerlas reír. Testigo de las mentiras que sus vecinas contaban a sus maridos, como una parte más del matrimonio feliz...aprendió ya como niño que la ficción puede entrar en la realidad para mejorar la vida de las personas. Que la ficción puede ayudar a mejorar la relación de las personas con su

realidad cotidiana, embelleciendo su existencia, ayudándole a soportar los pesares. (Polemeni, 2004. Pág. 28)

Si hay algo que tiene importancia en su obra son sus raíces rurales, su historia es la un hijo de la posguerra de clase humilde. Por ello su condición social es un desencadenante tanto estético como temático de un gran peso emocional y estilístico (Holguín, 2006. p 69).

Almodóvar reflejó en multitud de ocasiones esa cultura rural a través del lenguaje cinematográfico y de la que ahora el manchego está tan alejado, esa experiencia vital aparece como tal, como “background” pero en ningún caso como presente.



El carácter restringido y clasista de la enseñanza en España durante los 60 hizo que la familia Almodóvar aprovechara la única oportunidad que el sistema daba a un “pobre” para recibir un mínimo de educación, la enseñanza en una institución religiosa.

“Eso (estudiar bachillerato) en aquella época, a finales de los 50 y en mi clase social, era un privilegio. Lo que pasó es que se me debía ver que me gustaban otras cosas y entonces mi madre dijo, “a este chico hay que buscarle algo”, y como lo único que se podía hacer era meterse cura, mi hermana la mayor, que tenía unas manos de

oro para coser, y daba clases de costura con la beata del pueblo, le habló de lo mío. La beata pensó que yo daba bien para cura y me presentó al cazador de talentos religiosos de la zona, y me metieron en los salesianos” (Fotogramas, Mayo 1983).

La impronta religiosa está muy presente en el cine español pero en Almodóvar la iconografía religiosa, la presencia de la religión se va a convertir en mera parafernalia, no hay una profundización en los problemas religiosos, en los grandes temas. El entorno popular nunca se ha parado en esas cosas simplemente sigue el camino sin preguntarse adónde lleva y esa es la dinámica que sigue Almodóvar en su cine, le da a la religión el papel que le corresponde en una sociedad como la española, sin ir más allá.

“Decidí indagar en mis recuerdos y para mi desilusión descubrí que Dios había desaparecido definitivamente de mi pensamiento”.

P. Almodóvar (El periódico, octubre 1983)

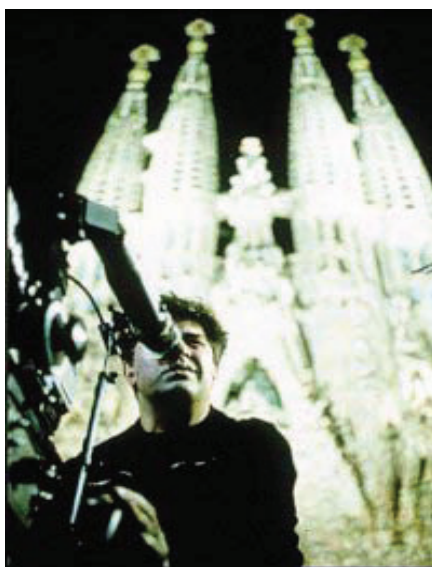
La exterioridad religiosa, el ritual católico, los abalorios, los cánticos...son el centro de atención de este cineasta que a pesar de su reflexión anticlerical madura no puede renunciar a un pasado repleto de símbolos de una cultura muy marcada especialmente por los aspectos señalados con anterioridad, el entorno rural y la religión.

Todo este proceso de formación personal no puede ser analizado sin tener en cuenta su traslado a Madrid; con 17 años Almodóvar abandona el “pueblo” para comenzar una vida muy distinta en Madrid donde tiene lugar el contacto con el mundo más allá de la España profunda que se negaba a cambiar.

Él, como la mayoría de los que se proponían hacer cine en los 70, se hizo a sí mismo, aprendían el lenguaje cinematográfico a base de errores, grabando y aprendiendo de cuanto veían.

Sintió la necesidad de irse una temporada a Londres a vivir la libertad que allí había, a respirar⁴⁹.

Su obra se va a ver influenciada por este desarrollo vital, se convertirá en un director que describió desde la ciudad lo rural y a la vez es un rural que sabe describir lo urbano (Maldonado, 1989).



La ciudad ofrecía muchas oportunidades que Almodóvar no estaba dispuesto a dejar pasar quedándose en su pueblo pero una vez allí no todo fue tan fácil como podría parecer en la distancia; su vida se convirtió en un disfrute de cuanto despertaba fascinación en él, por un lado, y otro una lucha encarnizada por hacerse un hueco, por conseguir sus objetivos en la gran selva, la urbe.

“Me vine a Madrid porque tenía que vivir mi vida, independizarme. Pensaba

⁴⁹ Declaraciones del propio Almodóvar en una entrevista publicada en *Tiempo*, 26 Noviembre, 1984

estudiar y trabajar, pero con sobrevivir me bastó (...) Vi que la vida estaba en la calle y yo no tenía tiempo para seguir estudiando” (Garbo, Noviembre 1983).

Desde sus inicios Almodóvar no fue un director de cine al uso, todo en él era peculiar hasta incluso su condición laboral, su paso por Telefónica como administrativo marca gran parte de su biografía en los medios de comunicación y aunque no fue una etapa importante en su vida, sí resultaba llamativo a la vista de la opinión pública, un dato que poco tenía que ver con lo habitual o lo que se esperaba de la historia de un director de cine. Telefónica estaba muy lejos de la bohemia y despreocupación asociada al mundo artístico.

“No hago proyectos. Ahora las cosas parece que van bien, pero siempre pienso que pueden ir mal; eso me viene por haber sido un niño pobre, es por lo que siempre pido excedencia en la Telefónica, no me despido nunca, por si acaso. Es como una especie de fatalismo, de instinto de conservación. De todas formas, ocurra lo que ocurra seguiré contando mis historias, ya sea escribiendo novelitas o haciendo películas” (Fotogramas, Mayo 1982)

Pero Almodóvar tenía muchas otras diferencias con los directores de cine habituales, lejos de la intelectualidad y la elevada cultura surge un hombre interesado por otras cosas, con ganas de hacer un cine distinto reflejo de su “adoración” por el mundo de Hollywood, las novelas de Corín Tellado, la prensa del corazón y las grandes historias llenas de los tópicos más españoles que recorrían el país en aquellos años.



Qué he hecho yo para merecer esto,

Almodóvar. 1981

Incluso sus gustos musicales resultaban llamativos estaban más cerca de lo popular, que el elitismo del entorno artístico que se estilaba en el momento. El bolero, la música sentimental representaba para Almodóvar el realismo, el apasionamiento, el crudo naturalismo vivido especialmente en las clases bajas y a la vez simbolizada un mundo peyorativo, calificado así desde la “alta sociedad”...todo esto se convierte en una constante en el cine almodovariano, que usa esta vertiente musical como forma de expresión en sí.

Por otro lado estos gustos peculiares le llevan a representar el mundo de las mujeres, hasta el momento poco tenido en cuenta en el entorno español, la cultura de las mujeres donde los afectos juegan un papel importante.

Si bien en las películas de la época el discurso masculino es el predominante con Almodóvar se rompe y comparte con Bardem en *Calle Mayor* el privilegio de ser la excepción.



La actriz Betsy Blair con José Suárez en una escena de *Calle Mayor* de J.A. Bardem (1956)

5.2 La personalidad del Almodóvar director.

Más allá de sus películas Almodóvar ha sido un manantial de información y de polémica en sí mismo. Esto no sólo es debido a sus orígenes socio-económicos que rompen con la idea habitual de formación de un director de cine en la España de entonces sino también porque su comportamiento dista mucho de ser comedido, lo que hasta entonces se entendía por artista -creador en cine no tenía nada que ver con un tipo que presumía de comprar en las rebajas, que se subía al escenario de Rock-Ola a actuar con bata guateada y zapatillas de casa con la intención siempre de no ser relacionado con una única actividad, el cine, él quería probar cualquier forma de expresión artística.

El propio director se ocupó de alimentar su propio mito, de dar carnaza al escándalo que despertaba a la sociedad del momento un comportamiento y un cine como el suyo, disfrutaba de la polémica porque creía que de ahí nace el fetiche y se despierta la moda.

Sus películas, sus provocativas actuaciones de rock, sus personajes de comics, su novela pornográfica... todo esto ha generado una imagen, un conglomerado de adjetivos que acompañarán a este director de por vida por más que su carrera profesional esté ya asentada y a pesar de estar ya en un momento en el que se admite todo, nada sorprende en cine en cuanto a temáticas y formas.



Sin embargo, el Almodóvar descrito hasta el momento fue el “personaje” salido de la *Movida madrileña* y de la necesidad de expresión de un momento concreto y de un grupo en particular. Si la “Movida” acabó fue, entre otras cosas, porque quienes la conformaban evolucionaron no sólo en su forma de hacer arte sino también en su actitud y comportamiento vital. Entre este grupo está Pedro Almodóvar que a pesar de no llegar a ser considerado nunca como un director normal sí fue, con el paso de los años, atemperando su actitud ante el público y ante la vida en general. El director pasó a un segundo plano para dejar paso a su obra.

Pedro Almodóvar fue consciente de que la época de la revolución y la efervescencia vital debía dejar paso al sosiego propio de su edad. De hecho, su vida

dejó de ser pública y ya sólo se comentaban sus estrenos, sus rodajes y sus éxitos.

A medida que iba ganando en prestigio iba perdiendo en presencia social, dejó ser una persona imprescindible en todas las fiestas del momento para convertirse en un creador reservado, rodeado de su círculo más cercano.

A pesar de su evolución personal Almodóvar siempre será visto con recelo por muchos que con tan sólo pronunciar su nombre no pueden evitar remontarse al pasado y pensar en todo lo que hizo rompiendo moldes y retando a la sociedad de los ochenta, según la crítica, desde la “vulgaridad” y la “ordinariedad” y eso resulta todavía molesto a pesar de su reconocimiento nacional e internacional.

Es inevitable considerar que la propia personalidad de Almodóvar se constituye en otra de las claves de su éxito, que más allá de la frivolidad que se le achaca esconde un trabajo duro y constante que lo sitúa hoy donde está.

Al respecto de la vida y personalidad de Pedro Almodóvar fueron muchos los artículos, entrevistas, críticas y amplios reportajes los que salieron a la luz.

“Es un relato típicamente cinematográfico. Joven provinciano llega a la gran ciudad con el ánimo de triunfar. Es como una película musical en la que en lugar de Fred Astaire el protagonista se compra una bata guateada y unas pantuflas y actúa, con previo musical, ante la flor y nata de la modernidad. Cambian los decorados, los estilos, pero la historia es la misma. Incluso, en el caso de Pedro Almodóvar, la vida y el cine coinciden en un final feliz: el joven pueblerino triunfa” (Harguindeguy, 1984).

Almodóvar se llegó a convertir en los 80 en una institución social para definir lo que es nuevo en la sociedad española, más allá del entorno cinematográfico.

“Siempre he tenido claro que un chiquillo como yo, que venía de familia humilde, etcéteraetcéteraetcétera, no iba a esperar una situación fantástica y

maravillosa donde se iba a encontrar con todo, sino que yo tenía que robar esa oportunidad e imponerla" (El país, Septiembre 1986).

Esta es la historia de un director de cine hecho a sí mismo, que se ve obligado a crecer personal y técnicamente de forma autónoma sin más libros que su propia experiencia y el instinto⁵⁰. A medida que se familiariza con la cámara va puliendo la técnica rudimentaria que aparece en sus cortos y en sus primeras películas - característica común en todas las vanguardias- Esta falta de depuración técnica es la que nos lleva a conocer su obra como un símbolo de la situación de sus personajes, sentidos como marginales, fuera del contexto social, pero que existen, están ahí. (Holguín, 2006).

Fue su bagaje personal, sus ganas de contar historias y la pasión por lo que hacía las que generaron un estilo propio, el estilo Almodóvar, que lejos de teorías estéticas, academias y normas, proclamaba el crear sin reglas... la libertad absoluta de creación.

*"El arte es crear algo ejemplar sin producirlo meramente por reglas y el que es capaz de hacer eso es el genio"*⁵¹

Kant

Es a partir de *Mujeres al borde un ataque de nervios* cuando Almodóvar entra en el panorama internacional con fuerza dando a conocer una España desconocida hasta entonces, un país moderno que había superado el puritanismo, lo conservador, el moralismo.

⁵⁰ No podemos obviar el que la Escuela de Cine de la que salieron talentos de la talla de Saura o Gutiérrez Aragón había desaparecido, clausurada por el franquismo. Un clausura que fue ya definitiva y su recuerdo fue cubierto, sólo en parte por la creación de la Facultad de Ciencias de la Información.

⁵¹ Referencia a Kant hecha Fran A. Zurián en la ponencia marco "Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana" dentro del Congreso *Almodóvar: el cine como pasión* y recogida en una obra con el mismo título y

Si en algún momento se relacionó a Almodóvar y su obra con alguna ideología es innegable que su toma de posición reside en la negación de aquello que se asocia a un pensamiento fascista o conservador. Del mismo modo que rehúsa ser considerado un trasgresor, dado que la trasgresión supone una ley y una moral que él desconoce.

Como decía anteriormente, encontramos en su obra una irrupción constante de aspectos de su vida privada y familiar que no tiene como finalidad la aniquilación de la frontera entre la esfera de lo público y de lo privado, sino que, con un sentido enorme del pudor, despliega pequeñas huellas que ciertas experiencias de su vida imprimieron a sus obras. No hay especulaciones sobre su vida íntima sino un enriquecimiento del texto mediante su vínculo con lo personal. Al fin y al cabo, para Pedro Almodóvar la experiencia cinematográfica es ante todo una experiencia vital.

Almodóvar intenta mantener la distancia con la historia que cuenta, quiere independizarse de los acontecimientos; esto no significa que la obra no “exprese” al mismo autor y, en ese sentido la obra almodovariana es la expresión de él mismo pero sin que esa expresión de sí suponga ninguna clase de desarraigo de la realidad de la que nace, ni social, ni política ni artística... De facto podemos ver en la obra almodovariana un reflejo y un eco de esa sociedad, pero sin perder de vista que lo suyo no es una utilización de la obra para ejercer la militancia. (Zurián, 2005).

“La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubierto. (...) Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo. Pero en tanto que encuentro con lo propio, en tanto que una familiaridad que encierra ese carácter de lo sobrepasado, la experiencia del arte es, en un sentido genuino,

experiencia, y que tiene que dominar cada vez la tarea que plantea la experiencia: integrarla en el todo de la orientación propia en el mundo y de la propia autocomprensión. Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión de cada uno, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad “. (Gadamer, 2001,p. 60)

En definitiva, la obra de Almodóvar es la muestra de un hombre que se mueve por la pasión en todas las facetas de su vida... de la misma manera entiende el cine como obsesión, una pasión inusitada por contar historias, una necesidad visceral.

6. Contexto artístico: Influencias

Debemos abordar la obra almodovariana desde posiciones y tradiciones diversas. Las películas de Almodóvar son caleidoscópicos y cada giro nos ofrece una polifonía tal que permite no ya múltiples lecturas sino también múltiples perspectivas para abordar esas lecturas, lo que hace imposible pretender una visión holística de la obra almodovariana sin renunciar a aspectos ricos de la misma. (Zurián, 2005. p.26)

Las películas que componen el corpus artístico del director pertenecen a diferentes etapas, cada una alimentada con distintas influencias que han terminado por configurar un estilo.

Su primera etapa estuvo marcada por el *cinéma vérité* o la *nouvelle vague*⁵². Aunque muchas escenas “clásicas” de sus películas nos sitúan en el neorrealismo italiano⁵³ más puro, entendido como reflejo de la realidad social, sólo cabe pensar en directores como De Sica, Visconti y su saber hacer mezclado con el costumbrismo autóctono y las circunstancias históricas y sociales de cada momento (en este caso, la llegada de la democracia y los nuevos aires de libertad en España con todo lo que ello supone) para ver la influencia de esta corriente en el cine de Almodóvar.

Una de las originalidades de Almodóvar radica en hacer un cine comprometido con la realidad de la que parte y a la que sirve sin que eso signifique una militancia que, por lo general, termina manipulando a la propia obra de arte a causa de su

⁵² Movimiento surgido en Francia de la mano de Jean-Luc Godard con unas bases muy claras: rodar con pocos medios y cámara al hombro, con personajes reales, unas veces actores, otras gente de la calle. Este movimiento consiguió cambiar en los años 60 los estereotipos que imponía el cine americano.

⁵³ No en vano esta corriente fue la que dio paso a la *nouvelle vague*, no en cuanto a las circunstancias políticas en las que se enclababa y que marco por completo al movimiento sino más bien en los costes de producción de las obras, la temática, forma y realización.

pretendido mensaje...Lo importante para Almodóvar es retratar, expresar y compartir historias que le importan, y al final eso son historias de personas, sean del sexo que sean, que se muestran sin tapujos donde todo es y se hace visible pero huyendo de un cine-propaganda-manifiesto (Zurián, 2005 p 36).

Su representación fílmica seguirá a lo largo de los años y de su evolución personal otras corrientes, desde el pop americano y la adaptación del kitsch a las tendencias españolas hasta las peculiaridades de la Movida madrileña y su forma de asumir las vanguardias, pasando por el trabajo underground de referentes como Warhol (máximo representante del pop americano).



Imagen de Almodóvar en la que se reproduce como simil el conocidísimo plano de Buñuel en *El perro andaluz*, en el que se ve una cuchilla segando un ojo humano. A pesar de la influencia surrealista esta imagen surge como modo de representar por parte del director su carácter reivindicativo, "Almodóvar no se muerde la lengua", ante muchos medios de comunicación y críticos que han denostado su cine y éxito internacional

Entre las bases fundamentales del pop estaba "el arte en cualquier parte", los objetos de consumo adquieren la categoría de piezas artísticas (recordemos la serie de Sopas Campbell) conmocionando por completo el entorno del arte y generando lo que se dio en llamar la iconografía de lo cotidiano en un momento en que se creían agotadas todas las posibilidades creadoras (Holguín, 2006).

El arte, la droga, la moda, la literatura... se convertirán en temas recurrentes tanto en el entorno creado por Warhol como en el de Almodóvar, uno centrado más en la pintura y el otro en el cine. Todos los elementos del pop están vivos en la obra de este cineasta, tanto en su persona como en su obra.

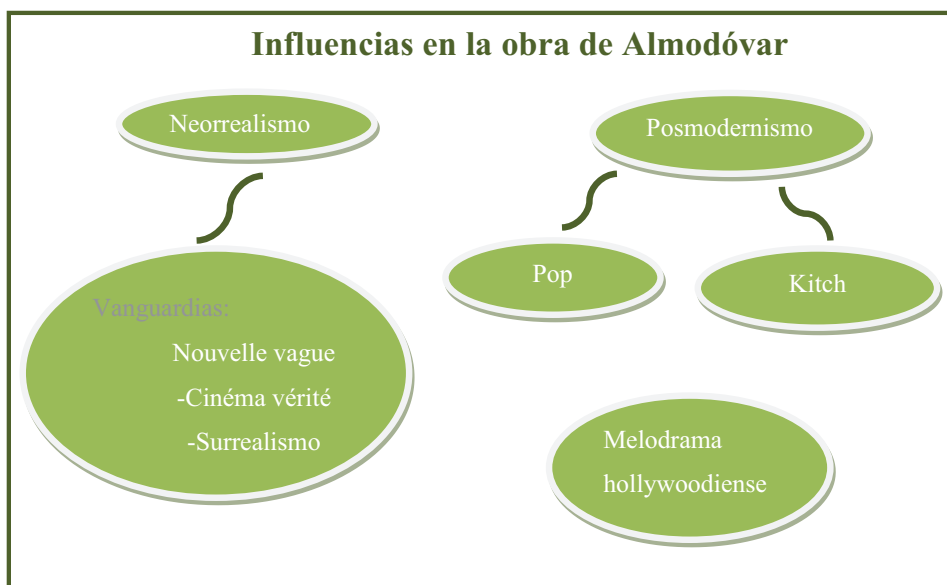


Figura 14: Influencias en la obra de Almodóvar

Almodóvar aborda su quehacer estético en pleno diálogo con todas sus "lecturas", de ese modo, una multiplicidad de "tradiciones", sensibilidades y problemáticas se hacen presentes en su obra, son las llamadas contaminaciones almodovarianas, las mezclas imposibles, imposibles al menos aparentemente porque en sus películas nos parecen con armoniosa naturalidad, mezclas tan propias de una estética postmoderna en las que no hay estética sino estéticas, no hay cultura, sino culturas y todas perfectamente a la vez en un eclecticismo que pocos como

Almodóvar han sabido utilizar ⁵⁴ (Zurián, 2005. p.25)

⁵⁴ No todos los críticos y/o investigadores opinan igual. Tomemos un ejemplo de crítica al tratamiento de la cita por parte de Almodóvar: el cine de vanguardia de los años veinte no fue abundante en citas, no extrajo de ellas autoridad alguna y, cuando sí lo hizo, se preocupó por la coherencia estructural del resultado (...) Nada de esto en Almodóvar. Antes bien, amalgama indiscriminada, voracidad por captar elementos heterogéneos de cualquier procedencia, tono o registro cultural para desplegar en el nuevo texto su virtuosismo. Es así como el pastiche reviste una forma inusitada que da el pulso de la "originalidad" de Almodóvar: en sus películas, esta figura suele coincidir con los momentos excéntricos o incluso gags. De ahí que sea muy difícil determinar a menudo el carácter cómico de éstos: si el gag tiende al excentricismo cómico, el pastiche en cambio neutraliza la carcajada. ¿Cómo casar ambas tendencias? Es ésta la aportación que hace emblemáticas a las películas de Almodóvar y que es solidaria de la tendencia disruptiva y desintegradora del relato (...). Pero hay que añadir que ambas tendencias corren parejas.

6.1 El postmodernismo.

En la sociedad española el tema del postmodernismo que en otros países adquirió el furor de una novedad filosófica, prácticamente no ha pasado de ser, en España, “ecos de sociedad”, una etiqueta con la que adornar un bar, un traje, clasificar a los asistentes a una fiesta... mientras, en el extranjero, circulaban propuestas al respecto de Habermas, Lyotard⁵⁵,...

Así, la *Movida* y el postmodernismo, términos que aparecen siempre ligados en España, han circulado al son de la frivolidad y de la fiesta, como conviene a los postulados de una filosofía que propugna la muerte de los dogmas, el todo vale, el pastiche...

En un curioso “*Catecismo breve de la (post) modernidad*”, elaborado por J.A. Ramírez, también se advierten datos aplicables al oropel almodovariano. El “*Catecismo*” interroga: “¿Qué materiales prefieren los posmodernos?:

“Todos o ninguno, según y cuando. Pero tienen una debilidad por las imitaciones: el mármol pintado parece tan hermoso como el auténtico, e incluso más (...) Por todas las partes se impone la bambalina y la ficción” (Ramírez, 1986, p.18).

La trayectoria profesional de Pedro Almodóvar transcurre en este caldo de cultivo madrileño descrito, tan aireado por los medios de comunicación, desde los más sesudos, pasando por los más convencionales, hasta los más frívolos y mundanos, pero pocas veces abordado con rigor, siendo, no obstante, un tema de interés para una sociología de la juventud, por ejemplo.

Almodóvar puede decirse que fue un cineasta en un principio postvanguardista, más por necesidad que por elección. Neutralizando el efecto

⁵⁵ *La condición posmoderna* de Lyotard es de 1979; significa un punto de obligada referencia en este debate filosófico. Hasta la Iglesia española se ha hecho eco de esta moda filosófica. Vid. Díaz, C. (1985). *Escucha, posmoderno*. Ed. Paulinas. Madrid.

perturbador de estos títulos de vanguardia surgidos, justamente, para parodiar, simular y atacar a los directores de Hollywood a quienes Almodóvar rinde pleitesía.

En este sentido cabe decir que dentro del cúmulo de influencias por las que se ve embaucado Almodóvar está la más pura tradición Hollywoodiense, más concretamente la del melodrama, un género que le apasiona y que, cómo no, versionará en ese afán por hacer suyas todas las tendencias configurando así su “postmodernismo particular”. Una novedad almodovariana en el tratamiento del melodrama, siguiendo la tradición clásica de Hollywood pero leyéndola desde su realidad hispánica y personal, es que los personajes son tratados sin juzgarlos moralmente⁵⁶; ellos actúan y el director respeta su lógica interna, su autonomía...

El experimentalismo de sus primeras películas se debió a razones presupuestarias, más que un deseo de mantener una postura crítica con respecto a lo establecido; apenas contó con el respaldo económico necesario, Almodóvar se abocó, al igual que otros cineastas promisoramente postvanguardistas a hacer un cine comercial “de arte”, donde los elementos abstraccionistas y surrealistas de la primera vanguardia, intertextualizados a la parodia, el pastiche, la irreverencia hacia lo establecido de la vanguardia de los 60, se han perdido, mediatizando lo que de audaz, novedoso y sugerente tuvieron sus primeras películas.

Como otros muchos artistas postmodernos próximos a su estética, Almodóvar muestra gran versatilidad artística; dirige corto y largometrajes, compone canciones, las interpreta, realiza fotonovelas, escribe guiones, decora sus películas, escribe artículos... todo bajo una estética común.

Su relación con creadores tan lejanos como Warhol se observa incluso en su forma de organización a la hora de producir y llevar a cabo el trabajo. Si Warhol se rodeó de estrellas en “The Factory”, como centro de producción. Almodóvar creó “El deseo, S.A” como lugar de encuentro para sus “chicas Almodóvar”.

⁵⁶ La única excepción la constituye el personaje de Andrea “Caracortada” (Victoria Abril) en Kika (1993) que Almodóvar

De todo esto se deriva una relación más o menos directa Almodóvar-Warhol por personalidad, carácter y también por el entorno cultural que cada uno vivió ya que la *Movida madrileña* no estaba muy alejada de la escena neoyorquina de finales de los sesenta y principios de los setenta, en el caso español una década más tarde.

Almodóvar igualmente pasó de los márgenes, donde privaba una cultura alternativa, a un primer plano: nada en el Madrid postmoderno se hace sin él, tiene poder y está en todas partes; algo que no habría podido imaginar cuando trabajaba en la compañía telefónica, y vivía la explosión post-dictatorial de una España dispuesta a probarlo todo para ser moderna.

A la modernidad el país entró con el desnudo, pero no con el propuesto por los cineastas liberales, sino el otro, el impuesto por los productores: el del destape. En medio de la euforia surgió Almodóvar.

Lo interesante de películas como *Pepi, Luci y Bom* es que descanonizan la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta y subvierten el cine popular de la época, aludiendo igualmente a la puesta en escena y al carácter folletinesco del cine republicano de preguerra.

Con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1990), *Tacones Lejanos* (1992) y *Kika* (1994), la estética almodovariana ha perdido su carácter transgresor, si bien ha profundizado en la deconstrucción psicológica del melodrama moderno norteamericano, a través de la exploración de las relaciones familiares y de pareja en la sociedad española de fin de milenio.



Secuencia de *Tacones Lejanos*, P.

Almodóvar. 1992

La libre mezcla de los elementos populares de la cultura de masas tales como las películas de Hollywood, la publicidad y la televisión, con la más artística “alta cultura” del cine de autor o poético, le ha valido a Almodóvar el rótulo de postmoderno (Allison, 2003).

Entre las claves de la postmodernidad entendida como cultura estarían:

- La ruptura de fronteras ortodoxas entre la cultura de masas y la alta cultura.
- El acceso de los medios a nuevos grupos sociales.
- La tendencia a la “performance”, simulación o parodia.
- Ausencia de las clásicas grandes narrativas.
- Decaimiento del historicismo.

Muchas de estas características, por no decir todas, aparecen plasmadas de uno u otro modo en la obra almodovariana.

Su peculiar forma de hacer cine, al menos en sus inicios – donde queda más patente su vertiente postmoderna-, confirió a sus películas una cualidad ecléctica donde entraban en juego distintos elementos: la música, la intertextualidad, la publicidad, la cultura pop... tratado con cierta dosis de ironía.

Si hay algo fundamental en la forma que tiene Pedro Almodóvar de hacer cine es el concepto de “performance”, entiende su trabajo como forma de dejar testimonio, no tanto de la realidad, como de la representación de la conducta humana; para Almodóvar actuar lo es todo, sus personajes están disimulando permanentemente, asumiendo papeles, identidades (una forma de hacer que difiere en gran medida de

Warhol, que en su estilo de documental pedía a los protagonistas que no actuaran ante la cámara).

En este sentido han sido muchos los estudiosos que han teorizado sobre este concepto, performance, Michael Benamou describe el término como *“la forma unificadora del posmodernismo”* (Benamou & Caramello, 1977). Steven Connor afirma su importancia en *“una cultura que está tan saturada y tan fascinada por las técnicas de representación y reproducción, que para nosotros se ha vuelto difícil estar seguros de dónde termina la acción y donde comienza la “performance”* (Connor, 1996, p. 97).

La representación de identidades (maternidad, género...) y otras actividades humanas como “performance” o simulación, invita a la acusación de superficialidad-imputada al posmodernismo en general y Almodóvar en particular- o de lo que Baudrillard consideraba “simulacros”, la copia sin el original (Baudrillard, 1981).

Almodóvar no permite al espectador entrar de lleno en sus películas como si de una realidad se tratase, se nos recuerda constantemente que el “cine es cine” a través de mecanismos de distanciamiento aplicados en el momento oportuno...

“No hay nada más auténtico que el artificio desnudo”⁵⁷

Los críticos han acusado a Almodóvar por su irresponsabilidad al saquear sin pudor las tradiciones culturales más consolidadas aludiendo sólo y exclusivamente a las cualidades estéticas (Sánchez-Biosca, 1989). Sin embargo, la reutilización que hace Almodóvar de las tradiciones culturales no tiene una motivación puramente estética; entre lo viejo y lo nuevo opera una clara distancia crítica, generada a través de la parodia.

Lo que Jameson considera “parodia blanca” o pastiche es el código

⁵⁷ Declaraciones del Press Book de *Átame*

determinante de los posmodernos. La parodia entendida como “híbrido dialogado intencional” (Bakhtin, 1981) encaja en la reinterpretación continua que Almodóvar hace de los géneros cinematográficos, estilo... en contextos nuevos adquieren también nuevos significados. La obra de Almodóvar es una continua reinención o referencia a obras o directores, músicas o artistas... (*Eva al desnudo*, de **Mankiewicz** o *Un tranvía llamado deseo* de **Williams**, en *Todo sobre mi madre*. La canción *Sufre como yo*, de **Albert Pla** en *Carne Trémula*, *Ne me quittes pas*, interpretada por **Maysa Matarazzo** en *La ley del deseo*...)

*“En mis películas todo está al borde de la parodia. No es sólo, parodia, también es el límite entre el ridículo y el esperpento, pero también puede cruzar fácilmente esta división”*⁵⁸.

La mayor parte de las películas de Almodóvar tienen algo de posmodernas pero conservan una típica cualidad nacional, una forma muy particular de posmodernismo, sobre todo en el modo de entender lo irónico y grotesco... un camino que ya empezaron otros en el pasado cultural de España – véase Valle-Inclán en literatura, Buñuel en cine o Picasso en pintura- y fueron incomprendidos en el momento o tachados de “extravagantes” como poco. Almodóvar cuenta con el caldo de cultivo oportuno, una España que se quiere abrir al mundo, para probar nuevas formas de contar las cosas sin ser tachado de hereje o loco.

Todos los autores que se han acercado a la obra almodovariana han entendido que la ironía, lo grotesco, el esperpento, sea uno de sus factores dominantes. Tal vez en sus primeras obras (*Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* -1980- y *Laberinto de pasiones* -1982-), la ironía quedaba eclipsada por una

⁵⁸ Entrevista a Almodóvar en *Film Quartely*, 17 de noviembre de 1987

estética desmesurada para los usos a los que el público y crítica estaban acostumbrados en dicha época: la combinación de pop, camp, kitsch, etc..., todo muy underground, era como un coctel demasiado fuerte de digerir especialmente en un momento histórico, social y cultural como aquel, recién salidos de la dictadura franquista. (Zurián, 2005. p. 30)

6.2 El kitsch

Lo kitsch para unos es sinónimo de basura, para otros de arte popular. La palabra procede del léxico de mediados del siglo XVIII y originalmente alude a la tarea artesanal de hacer muebles nuevos con muebles viejos, lo que sería vulgarmente “dar gato por liebre”, falsificar (Polemeni, 2004. p.15).

Dentro del entorno kitsch entraría la acumulación de objetos sin orden definido, la mediocridad, las obras de arte convertidas en objetos de la vida cotidiana, los souvenirs de los lugares de veraneo, el universo Disney, las imitaciones de piel de leopardo como sinónimo de elegancia (Moles, 1990).

En el siglo XXI el kitsch se ha convertido en la moda del mal gusto considerado por muchos como una reacción contra lo establecido, una lucha clara contra las normas de la industria que marcan las pautas del diseño y la moda.

Además del sentido estético que el Kitsch pudiera tener a partir de los sesenta el kitsch tiene una vinculación con “una particular cultura gay, en su capacidad de usar de modo crítico la parodia”. El kitsch, el camp y la investigación de género fueron en sus orígenes fenómenos que aislados que terminaron encastrándose, y uniéndose a otros hasta dar forma a un nuevo tipo de sensibilidad estética, enmarcada por una cultura cada vez más liberal y menos ortodoxa que cristaliza de forma definitiva en los 90 (Amícola, 2000).

España vivió una modernidad mutilada en el campo cinematográfico por medio de la censura, un medio utilizado por el régimen de Franco para conseguir controlar la propensión del español a la juerga, el derroche, la sensualidad...

Cotillas, mantillas, polisones, refajos, batas y ropajes: significantes del cuerpo erótico, puestos a ofrecer la apariencia de un cuerpo, prometido pero prohibido por ser pecado. Cuerpo culpable entonces de las flaquezas morales del “casto varón español” quien debía conformarse, en la pantalla, con imaginar las formas veladas por la certeza del traje; pues durante el franquismo fue la ropa lo que activó el deseo y estructuró el imaginario seductor; fue el vestido el que generó el discurso sexual y, en definitiva, lo que el cine de la dictadura aprovechó a su favor, imprimiéndole así su sello al Kitsch histórico y folklórico ((Varderi A., 1996,p. 113).



Parte de su obra es al director manchego lo que Camp fue para Warhol: un catálogo de la postmodernidad; con una fotografía que el mismo Almodóvar considera “barroca” y donde ciertos personajes de la *Movida madrileña* escriben, decoran, pintan, se visten y actúan como una especie de Factory, con el fin de convertirse en estrellas y ser reconocidos por el “establishment” a fuerza de parodiarlo, al modo de Andy Warhol, con sus estrellas paralelas.

La espontaneidad y franqueza de cada aspecto de su cine rompe tabúes sociales, rebelándose sin proponérselo contra el comportamiento de la clase media en general. Esta manera de actuar ha estado presente en el cine de Pedro Almodóvar desde sus comienzos, y abre una brecha, por donde la irreverencia respira dentro de la coacción e intolerancia del sistema.

Ya desde sus primeras películas se dejó notar el ambiente pop, un pop retrasado (no olvidemos que el pop se desarrolla fundamentalmente en Nueva York en los 60), con una mezcla absolutamente kitsch y con unas marcadas referencias homosexuales que postula la estética camp... Películas donde se reunían personajes con historias decadentes y grandes complejidades, junto con amores que se entrecruzan y parecen imposibles. (Zurián, 2005. p. 32)

Público, periodistas, críticos, artistas, encuentran en las películas del director manchego motivo de celebración y fiesta, al ser expresiones del carnaval neobarroco y material con el cual apasionarse, ya sea a favor o en contra.

En Almodóvar se da la Kitschifización de lo establecido y la consagración de la desmesura, artificializando lo popular hasta llevarlo a lo hiperreal y rescatar, para la generación postmoderna, el kitsch que no han vivido.

“Dentro de su tono cutre (...), no dejan de ser otros tantos ejemplos de coralidad, desmesura, de buceo en formas y maneras populares, sin duda carentes

de cualquier equilibrio (...)

Pero no hay que engañarse: la postura del cineasta [Almodóvar] remite inequívocamente a las características del Kitsch, es decir, a una falsificación estilística, a la constitución de un estilo muy aparatoso, pero que no corresponde a un universo expresivo propio. No debe entenderse que ello ocurra sólo por su recurrencia sistemática a obvios materiales “de derribo”, derivados de la tradición del melodrama populista o de una parafernalia propia de cierta subcultura homosexual, que pasa- por ejemplo- por determinados cultos cinéfilos y musicales, siempre en el marco de una ambientación saturada de objetos y decorados carentes de cualquier “buen gusto”. La cuestión es que Almodóvar no posee, digamos, una capacidad de reflexión sobre aspectos profundos de la realidad, sino que aparece afincado en lo epidérmico y superficial, como digno émulo de una postura “débil”, inherente a los tiempos posmodernos”. (Monterde, 1993, p.142 y 167)

Pedro Almodóvar ha hecho del Madrid de las dos últimas décadas del siglo XX el protagonista de su cinematografía. La ciudad adquiere con Almodóvar el color de la “Movida” artística democrática caracterizada por su humor, ironía e irreverencia hacia las instituciones. El cineasta reinventa la ciudad desmantelando la cultura hispánica al reinsertar elementos pertenecientes a la tradición española dentro de la contemporaneidad democrática.

En este sentido enlaza con la sensibilidad camp⁵⁹ vista por Andrew Ross así:

“El efecto camp se crea cuando los productos de un modo de producción anterior, que ya ha perdido su poder de domar los significados culturales, se vuelven accesibles, en el presente, para su redefinición de acuerdo a códigos estéticos contemporáneos” (Yarza, 1999, p. 18).

Los elementos fundamentales del camp están relacionados con la parodia y la

⁵⁹ Características del camp del cine de Almodóvar: Marcia Pally, “Picador, any door: Camp Pedro (interview with Pedro

ironía elementos ambos que definen claramente la obra de Almodóvar.

Cómo el camaleón, la persona camp adquiere los colores de la sociedad que la sostiene - excepto que no son los mismos colores ya que están teñidos de ironía... el camp no es la frivolidad en sí misma sino una cierta malinformación de la frivolidad (Booth, 1983).

Tras estas declaraciones podremos ver la relación directa de Almodóvar con su sociedad y la representación particular que de ella lleva a cabo.

Almodóvar se sentirá atraído por las manifestaciones Kitsch por excelencia: revistas para mujeres, canciones sentimentales, subgéneros cinematográficos y, en general, todo lo frívolo y artificial; rompiendo así con la seriedad imperante en la intelectualidad mayoritaria del momento.

De todo esto se deriva una relación más o menos directa Almodóvar-Warhol por personalidad, carácter y también por el entorno cultural que cada uno vivió ya que la *Movida madrileña* no estaba muy alejada de la escena neoyorquina de finales de los sesenta y principios de los setenta, en el caso español una década más tarde.

El reto de finales de los 70, principios de los 80 era conseguir un estilo propio en España lejos de traducir versiones repetidas en el mundo anglosajón, esto sólo era posible a base de personalidades fuertes y de fuertes convicciones personales como la de Pedro Almodóvar que si bien se dejó influir por la riqueza cultural de otros países generó un estilo propio no incluido en ninguna corriente estética.

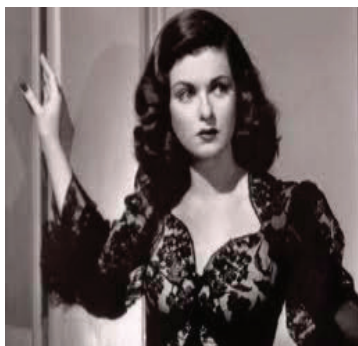
Para ello acudió a la tradición española, repleta de símbolos e iconos populares que había que transformar y lo hizo de tal modo que los elementos más conservadores de la sociedad de entonces se convirtieron en insulto para muchos que participaban de la sociedad del momento.

Almodóvar cargó su cine en los 80 de decorados kitsch pero con el tiempo fue variando su perspectiva aunque conversando toques de aquella estética. El estilo

posmodernista y kitsch fue fruto de una época y de una forma de hacer particular para el Almodóvar de la Movida pero con el tiempo evolucionó como director y también evolucionaron sus gustos... Como él mismo declaraba ya entrados en el siglo XXI: “el estilo de los 80, debe quedarse en los 80”.

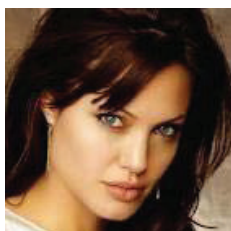
7. La representación femenina en el cine.

Judith Butler argumenta que el género es más que una representación que el individuo ha de poner en escena en cada momento dentro de un contexto social, cultural y político determinados (Butler, 1990). Se pasa de una idea moderna de la bipolaridad genérica (masculino/femenino) a la noción de género como artefacto, como atrezzo, como mise en scène, como representación y, por tanto, como construcción intertextual. La representación genérica del individuo es un diálogo constante con la tradición, es decir, con las representaciones anteriores. La actualización constante de esa representación permite, obviamente el cambio: la representación de nuevos géneros.



La masculinidad y la feminidad han sido siempre construcciones culturales que se han usado como máscaras para acceder a ámbitos de poder y para interactuar socialmente. A pesar de reconocer la importancia de la representación genérica, es

evidente que el género, a pesar de todo, tiene una base real. El género se podrá utilizar cómo máscara, como salvoconducto o como artificio, pero en última instancia la identidad sexual siempre permanece. Desde sus inicios, los relatos que cuenta el cine han afectado a generaciones de personas mediante sus argumentos, sus contenidos, sus imágenes y sus ideas. La mujer ha tenido un papel preponderante y significativo en todo esto. Desde las primeras mujeres directoras, como la parisina Alice Guy-Blaché, que empezó a relacionarse con el cine en el año 1894 y que hizo cerca de mil películas, hasta las últimas generaciones de mujeres directoras y productoras. El cine, sin embargo, como otros medios, ha evolucionado su lenguaje al mismo tiempo y ritmo que lo ha hecho la sociedad. También en la creación y ajuste de estereotipos. El tratamiento que se ha hecho de la mujer en el cine ha pasado por todas las vicisitudes que su invisibilidad, dependencia o su visibilidad e independencia ha recorrido en los últimos cien años.



Cada vez es más frecuente en el cine descubrir visiones que tienen que ver con la situación actual de la mujer, desde puntos de vista muy dispares, existen cada vez más mujeres cineastas, directoras y productoras, y la sociedad responde, y el cine refleja, cada vez con mayor énfasis, una forma de plantear el mundo y sus conflictos en los que la mujer es cada vez más visible y responsable, en contra de la visión mayoritariamente masculina y patriarcal que predomina aún en la sociedad y que se mostraba más que evidente en el cine de no hace demasiados años.

7.1 Los estereotipos de representación de la mujer en la historia del cine

En los años setenta surgen los primeros análisis de la imagen de la mujer en el cine⁶⁰ (Khun, 1991, p. 42). Esta línea de investigación analiza las imágenes de las mujeres en el interior de la película, enfocando su interés en clasificar a los personajes femeninos según los estereotipos que representan. Unos estereotipos, como señala una de las primeras autoras de esta corriente, que "*ya existen en la realidad*" (Haskell, 1974, p. 18). Esto supone, para estas autoras, que las películas son ante todo un espejo de la realidad. Y, por tanto, todos los cambios en los papeles otorgados a la representación femenina en las películas son explicados como una analogía en las transformaciones producidas en el ámbito social, económico, político y cultural a las mujeres reales.

Estudios posteriores siguen líneas de investigación diferentes considerando que la imagen de la mujer y de la feminidad es una construcción.

Una construcción ficticia creada por los discursos hegemónicos occidentales, desde el artístico hasta el político pasando por el científico o filosófico, los cuales han configurado una imagen de la mujer y de la feminidad de manera arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida.

Este grupo teórico y crítico centra su interés en el análisis de los mecanismos y procesos del interior del texto filmico que construyen a la mujer y a la feminidad

⁶⁰ Se puede decir que los primeros estudios de teoría y crítica filmica feminista se centraron en el análisis de las películas producidas en Hollywood y en su sistema organizativo de estudio; por ser, obviamente, la industria más potente y sus películas las de mayor repercusión social. Pero, como

como imagen; y, además, enfocan su estudio al análisis de la relación de los espectadores, en particular de la espectadora, con esa imagen de la mujer y la feminidad configurada en el texto. (Siles Ojeda, 2000)

Estos análisis subrayan la idea de que las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmando el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas.

Sea de un modo u otro lo cierto es que la construcción cinematográfica ha representado estereotipos o imágenes que de algún modo han terminado afectando a la visión de la sociedad, bien sea por identificación (porque se muestran como reflejos de la misma) o por construcción cultural (imágenes construidas).

La mirada sobre el cine se construye sobre nociones de diferencia sexual definidas por la cultura. Podemos hablar de tres formas de mirada:

- a) Dentro del propio texto filmico, los hombres van a contemplar a las mujeres y éstas se convierten en objetos de la mirada.
- b) El espectador a su vez se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a cosificar a las mujeres de la pantalla.
- c) La "mirada "original de la cámara actúa en el hecho de la grabación.

Si bien hemos visto la reacción ante la imagen cinematográfica es preciso hablar también de la imagen en sí, al margen de la recepción, la mirada. Se puede hablar de la imagen desde dos puntos de vista principales:

- a) Desde la crítica sociológica se estudia la imagen en virtud de los tipos que encarnan los personajes: la imagen del ama de casa, el hombre viril (héroe), el homosexual, el antihéroe, la prostituta... Comparan la representación de esos tipos en el cine con las personas que encarnan esos papeles en la sociedad. El problema reside en que este análisis

señala la teórica Annette Kuhn, ello sólo puede servir y ha servido " como prototipo".

ignora la mediación del cine como forma artística, es decir, el hecho de que son imágenes construidas.

b) Por otro lado, el análisis cinematográfico tiene en cuenta esa elaboración y habla de la distancia del sujeto respecto a la cámara: el punto de vista, el montaje, el lugar, la función de un personaje en una narración.

Cada uno de estos modos de abordar la imagen aparece reflejado en dos enfoques básicos dentro de la crítica feminista: el **método sociológico** se refiere al estudio de las personas en la sociedad; con arreglo a él, los críticos cinematográficos utilizan la terminología de las funciones sexuales, como virgen, vampiresa; en segundo lugar, el **método semiológico** se refiere a una ciencia de los signos ; los críticos que lo siguen emplean una terminología procedente de la lingüística y hablan del cine como un sistema significante en el que la mujer actúa como “signo”.

El enfoque sociológico fue el que usaron las primeras críticas feministas de cine, y sigue siendo un método importante. Conceptos como la distinción entre la esfera doméstica del hogar, en la que se sitúa a la esposa y madre, y la esfera laboral o pública, a la que pertenece el marido, resultan útiles pero limitados. No nos dicen cómo se produce el significado en la película, y tienden a difuminar las distorsiones entre el terreno de la experiencia vivida, la formación social, y el de la representación, las imágenes de la película.

La semiología aplicada al cine intenta explicar cómo se comunica éste, cómo elabora su significado una frase del lenguaje escrito. Será Saussure (Saussure, 1994) quien dentro de la semiología afirme que el significado del lenguaje no se halla en las palabras o pensamientos de un orador individual, sino en la relación entre los elementos dentro de un sistema de signos.

Todo lo que podemos pensar y saber está condicionado por el sistema

lingüístico que tenemos que emplear; las ideas y conceptos no existen de forma aislada, sino que poseen los límites y las formas que permite el sistema de signos. De modo que los críticos no se limitan a usar el lenguaje, el discurso, sino que están situados en el discurso.

Christian Metz amplió las teorías de Saussure y escribió sobre la relación existente entre cine y semiología (Metz, 1974). Para él el discurso cinematográfico, como el del lenguaje, entraña una fuente de articulación, un hablante y una persona a la que se dirige ese discurso. No obstante, igual que en el sistema de la lengua, ese “yo” y ese “tú” están estructurados en una relación mutua dentro del discurso fílmico.

Las normas y convenciones que estructuran un discurso concreto se denominan códigos y desde el mundo del cine se adoptó el concepto de código para analizar cómo actúa una película. Barthes (Barthes, 1977) sirvió de fundamento desde la literatura para la formación de una teoría cinematográfica sólida; reveló que vivimos en un mundo formado por una serie de sistemas de significado de los que el lenguaje no es más que uno, aunque se considere el dominante. Los sistemas de signos van desde la ropa, las costumbres alimenticias o los usos sexuales hasta la elaboración de fotografías, anuncios e imágenes cinematográficas, algo de extrema importancia y que debemos tener en cuenta en el estudio que llevamos a cabo y en el que se pretende demostrar una relación directa y no casual entre un estilo o forma de representar, un sistema de signos representado, y la realidad, los códigos que compartimos como sociedad. A todo esto hay que añadir en cine otros códigos característicos y que tienen mucho que ver con la expresión: códigos de representación, de montaje, actuación y narración, sonido, música, habla...

Barthes hablaba de que la imagen cinematográfica actuaba en el plano del “mito” (Barthes, Mitologías, 1980), sin embargo el cine actual no está tan lejos de la realidad como puede ocurrir con el mito, mantiene cierto vínculo con referencias tangibles. Lo que ocurre es que en muchos casos la referencia no es directa,

denotativa sino que acoge un significado connotativo, convirtiéndose en un signo de valor secundario... pero será la propia cultura la que proporcione esos significados nuevos, la que sustrae a los signos originales su denotación y los traslada a una connotación específica conforme con cierta ideología, valores, creencias y puntos de vista.

Tradicionalmente en la forma de representar del cine se traslada a la mujer como tal, como mujer real, al segundo nivel de connotación, el mito; se le presenta como aquello que representa para el hombre, no por lo que verdaderamente significa. Su discurso se suprime, según esta tradición, a favor de un discurso estructurado por el patriarcado vigente en la sociedad y también en el cine.

La iconografía se convierte en una forma de comunicar ideología en cine, desde el principio del cinematógrafo ha sido así; aquí se incluyen aspectos tales como la composición de la imagen, la dirección, la vestimenta, el gesto, la expresión facial, el enfoque, la iluminación.

A pesar de la relación directa que se establece entre lo cinematográfico y lo extracinematográfico es preciso marcar la distinción existente y evitar caer en relaciones demasiado simplistas entre la imagen de la pantalla y la experiencia vivida. Lo cinematográfico se refiere a todo lo que sucede en la pantalla y lo que ocurre entre imagen de la pantalla y el espectador; lo extracinematográfico se refiere al estudio de aspectos como: la vida del director, las estrellas, la producción de la película, la política del periodo en el que se hizo la película, los supuestos culturales en la época...

La crítica feminista frente a la cinematografía hace una crítica a la postura patriarcal en el cine y a la repetición de esquemas estáticos, como la heteronormatividad en las representaciones narrativas cinematográficas, aparte de emprender un cuestionamiento a un sistema estructurado a partir de los roles femeninos y masculinos. "Estos análisis subrayan la idea de que las imágenes y los

estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmando el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas: madre/prostituta, la femme fatale/ la chica buena...” “Así pues, las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiras, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados.” (Siles Ojeda, 2000)

El cine y la televisión han reforzado y legitimado toda clase de estereotipos sobre la mujer. En ocasiones la representan en papeles secundarios y tradicionales, anclados en el pasado, con los mismos roles que representó socialmente desde la antigüedad.

Molly Haskell realizó un análisis de los estereotipos femeninos en el cine y concluyó que las mujeres siempre protagonizan personajes débiles, románticos, vicarios con respecto al protagonista masculino, sin autonomía narrativa, y que están dispuestas a abandonar sus propios anhelos por el amor de los hombres (Haskell, 1987).

El cine está mayoritariamente en manos masculinas. Los valores como el poder, el sexo, la violencia o el dinero aparecen legitimados en la pantalla. Jesús Ibáñez (Ibáñez, 1994, p.82) distingue, interpretando las ideas de Levi-Strauss, entre mujeres negociables y consumibles.

En el cine español del franquismo, los estereotipos son bastante diferentes a los de otras cinematografías, y nos encontramos con la heroína del estilo de *La leona de Castilla*, 1951, de Juan de Orduña, o las malvadas con un pasado que es necesario rehacer, o las folclóricas, que pueden además tener un pasado, como en *La copla de la Dolores* (1947), de Benito Perojo, o la monja dedicada a los demás que puede ser,

además, airoso cantante al mismo tiempo, como *Sor Ye-yé*, 1968, de Ramón Fernández, o el ama de casa virtuosa y sencilla, que carga con el peso de la familia.

Pero no siempre ha sido así, hay multitud de excepciones, bueno es recordarlo, y desde el principio del cine se han realizado intentos en otras direcciones. El cine futuro, plagado de planteamientos culturales en constante cambio, nos va presentando los cambios sociales y reproduciendo los roles femeninos y masculinos tal y cómo la sociedad los va asumiendo a lo largo del tiempo.

Los estereotipos más habituales y reconocidos por todos los espectadores sin ningún género de dudas podrían ser:

1-La mujer malvada

Esta representación de la mujer estereotipada como la malvada y la seductora versus la inocente, es reflejada en la representación de la mujer vampiresa (vamp) en diversas películas. *Metrópolis*

(Fritz Lang, 1926), por ejemplo. Simone Signoret interpreta a la diabólica Nicole de *Las Diabólicas* (*Les diaboliques*, 1955). Bette Davis se ganó el título de perversa en *La loba* (*The little foxes*, 1941) de William Wyler, la madre castradora de *Psicosis* (*Psycho*, 1960). El cine español en las décadas de análisis de esta investigación también ha realizado varias películas en la que presenta a la mujer malvada, como la melliza Victoria Abril, en *Demasiado corazón* (1991), de Eduardo Campoy. En muchas de estas películas la mujer se manifiesta como la personificación de la peligro, no sólo por su malicia manifiesta sino por su capacidad para utilizar sus armas en pro del control del hombre, su manipulación puede llevar al hombre a la perdición; ejemplos claros los encontramos en películas como *La fiera de mi niña* de Howard Hawks, *Perdición* de Billy Wilder o *Carmen* de Saura.



La fiera de mi niña (1938),
Howard Hawks.

2-La mujer que cumple su función social

Son representaciones de mujer que cumplen a rajatabla las funciones que tradicionalmente ha cumplido la mujer en la sociedad; es decir, el rol de la mujer, heterosexual, virgen, esposa y madre, tal y como mantiene el sistema patriarcal que la encasilla en función de su género. No hay mujeres en concreto sólo son grupos representados por personajes... no hay posibilidad de excepción, toda mujer que se precie ha de estar representada según los cánones (siguiendo esta tendencia o estereotipo de representación).



La tía Tula (1959), Miguel Picazo

Representa la mujer que se adapta sin remisión al destino que le ha tocado vivir y esté o no de acuerdo con él prefiere mantener el status quo. Son mujeres reprimidas por una sociedad asfixiante.

Dentro de la historia del cine hay multitud de ejemplos donde aparece reflejado esta representación de la mujer, en el cine español encontramos películas realizadas durante la dictadura que mantienen claramente esta visión de la mujer como es el

caso de *La tía Tula* de Miguel Picazo, (1954).

3-La mujer objeto de deseo o la mujer fetiche.

La representación femenina en este caso aparece como mero “objeto de deseo” que soporta pasivamente la mirada activa del varón (en algunas películas de Hitchcock, como *La ventana indiscreta*, de 1958. Marlene Dietrich es el máximo fetiche en el ciclo de películas de von Sternberg (*El ángel azul*, (1930), por ejemplo). *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), de Luis Buñuel o *Con faldas y a lo loco* (1959), de Billy Wilder mantiene esta misma imagen de la mujer.



El ángel azul (1930), Sternberg

4-La mujer que busca al príncipe azul

Es Blancanieves y tantas otras. El final de la película la chica suele ser conseguir el éxito, un éxito que consiste en su búsqueda y logro del hombre-marido perfecto, tal como mandan los cánones sociales que estiman que la felicidad femenina sólo es alcanzable con la consecución del amor masculino, del amor en pareja.



Pretty woman (1990), Garry Marshall

5- La mujer heroína.

Que disputa las heroicidades del hombre, desde Los peligros de Paulina/Nioca en España, de los años 30, hasta las patrióticas Agustina de Aragón, o las últimas heroínas del cine actual, con Angelina Jolie a la cabeza. Dentro de este papel aparecerían subgrupos de mujeres: las profesionales que llevan a cabo su trabajo como verdaderas heroínas capaces de retar al mundo de hombres que les rodea; las que se sobreponen a las dificultades que la vida les pone por delante; las que luchan por sus hijos y su trabajo; mujeres que rompen los esquemas sociales. Películas como *Thelma y Louise* (1991) de Ridley Scott, *Erin Brockovich* (2000) de Steven Soderbergh, *Gorilas en la niebla* (1988) de Michael Apted... muestran este tipo de mujeres



Gorilas en la niebla (1988), Michael Apted

7.2 La representación habitual de la mujer en el cine español en los periodos de 1980-2010.

Salvo honrosas excepciones el cine español de las décadas de los 80, 90 y 2000 representa el paradigma patriarcal que ha ayudado a escribir la historia de la Humanidad desde el comienzo de los tiempos. Los datos avalan este hecho; las mujeres en el cine de los 90 tienen papeles secundarios y protagonizan menos de la tercera parte de las películas. Los protagonistas son, por tanto, principalmente masculinos y las películas que giran en torno a la mujer lo hacen desde un punto de vista masculinizado (Aguilar, 1998).

En el cine de este largo periodo se presentarán distintos tipos de mujeres: las mujeres trabajadoras, las mujeres maltratadas... películas como *Solas* (1999), muestran a la mujer sumisa; *El método Grohom* (2005), la mujer competitiva, al mismo nivel que el hombre; *Mi vida sin mí* (2003), una mujer enferma de cáncer, sensible y con ganas de vivir; *Flores de otro mundo* (1999), presentando a las mujeres que buscan marido y *Yo soy la Juani* (2006), donde vemos a una mujer en búsqueda de un sueño diferente al que se espera de ella: ser actriz. Del mismo, modo durante estos años todavía se pueden escuchar en los medios de comunicación frases en el entorno publicitario del tipo: *pórtate como una señorita o mujer tenía que ser*.

Estas representaciones, estas formas de ver y presentar a la mujer no dejan de ser características de la propia sociedad española, una sociedad llena de contradicciones, que muestra la modernidad más absoluta con una visión totalmente

retrógrada de lo que es el mundo y el papel que en él tiene la mujer.

La exigencia del feminismo es que las mujeres tengan unos papeles en el cine acordes con la vida real y en sus múltiples variedades y situaciones. Y es indudable que el hecho de que en las últimas décadas se hayan incorporado mujeres al elenco de creadores cinematográficos (Pilar Miró, Josefina Molina, Isabel Coixet, Iciar Bollaín, Gracia Querejeta...) ha ayudado a dar nuevas visiones sobre el entorno femenino, sin embargo esto no evita que la visión mostrada esté en muchos casos masculinizada, no podemos olvidar que los seres humanos somos herederos de una cultura y esa cultura puede marcar de forma negativa o positiva nuestra visión del mundo... eso quiere decir que a pesar de que puedan ser mujeres las que hablen de mujeres eso no garantiza que su visión sea "real", que no caigan en los mismos o similares estereotipos en los que han caído los hombres durante años a la hora de representar a la mujer.

El modelo patriarcal, del que hablábamos al comienzo del apartado otorga las mujeres la carga del trabajo doméstico y del cuidado de las personas, por lo que especifica una serie de rasgos que potencian su desempeño en este espacio de referencia; de este modo, las mujeres son sensibles, tiernas, emotivas, cuidadosas, atentas, generosas... y esta serie de atributos construyen y delimitan el universo femenino. (Instituto de la Mujer, 2007). Será este el perfil mayoritario en la representación de la mujer en el cine de la que no que escapa ni siquiera Almodóvar, objeto de estudio en esta investigación, esto se debe a que los estereotipos están en muchos casos tan interiorizados en la sociedad que a pesar de ser sociedades modernas, evolucionadas y con cambios sociales evidentes ha de transcurrir un tiempo considerable hasta que esos cambios son asumidos por el entorno de pensamiento, son interiorizados en el proceso de socialización que lleva a cambios reales no sólo legislativos o de reconocimiento oficial. Por ejemplo, la idea de igualdad entre hombres y mujeres está vigente en nuestra sociedad desde los años

80, pero han tenido que pasar más de 30 años para que el ideario social asuma y perpetúe este concepto como básico en el desarrollo humano.

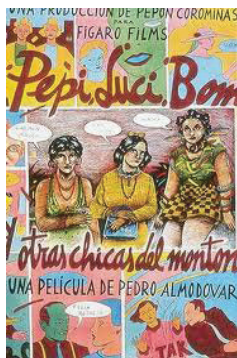
No se trata de que el cine de las décadas analizadas dé muestra de una realidad retrógrada y ficticia sino que refleja el lento proceso en la asimilación de cambios que cualquier sociedad puede sufrir. Era imposible cambiar la forma de hacer y decir del cine de un día para otro, los directores como seres humanos tenían que madurar esas nuevas ideas, interiorizar esa nueva realidad española y cambiar el rol que durante años se le había otorgado a la mujer en el cine y al igual que en otras facetas de la vida o del arte.

Puede parecer que Almodóvar llegó como una eclosión para mostrar a esa mujer nueva, que de la noche a la mañana fue capaz de superar las fases que a otros directores les llevó años. Pero nada más lejos de la realidad, puede que Almodóvar fuera transgresor en las formas pero el fondo, la imagen que de la mujer se mostraba en sus primeras películas tenía mucho de rancio aún a pesar de estar tratadas con el tamiz posmodernista de la Movida madrileña.

8. La representación de la mujer en la cinematografía de Almodóvar.

8.1 La mujer en *Pepi, Luci y boom* y otras chicas del montón (1980)

Sinopsis



Luci está casada con un policía y es amiga de Pepi, una chica de provincias que vive en la capital del Estado que cultiva marihuana en el alfeizar de su ventana. Pepi es violada cruelmente por el marido de Luci, un funcionario de la policía secreta con fuertes instintos sádicos. Luci, para ser el perfecto contrapunto de su marido, tiene tendencias masoquistas. Esta circunstancia es aprovechada por Pepi, quien para curar sus frustraciones por la violación del funcionario, obsequia con series continuadas de guantazos a su recién descubierta amiga, Luci. Bom, la tercena de la terna, es una chica que toca la guitarra eléctrica en un grupo de música moderna. Bom hace cualquier cosa para sobrevivir, desde un barrido hasta un fregado.

Todo un repertorio de fauna subterránea de la gran ciudad. Unas situaciones que habitualmente no vemos porque nos movemos en un mundo de

*convencionalismo, pero que está ahí, en cualquiera de nuestras ciudades.*⁶¹



Análisis fílmico

Esta película nace a partir de una fotonovela que Almodóvar escribe en 1978 con el título de “Erecciones generales”, aludiendo a las primeras elecciones generales democráticas, las únicas en cuatro décadas, que se habían producido un año antes. Surge en el centro de la Movida y documenta bastante bien, sin pretenderlo necesariamente, el ambiente en el que se desenvolvía un sector de la juventud española a fines de los setenta, lo hace a través de las vivencias de tres tipos de mujer, amigas pero con referencias personales muy distintas.

Almodóvar empieza en *Pepi, Luci y Bom* la reconfiguración irónica de la

⁶¹ Sinopsis elaborada por José María Camacho y recogida en *Pedro Almodóvar, la otra España cañí* de María Antonia García de León y Teresa Maldonado. Biblioteca de autores y temas manchegos, Ciudad Real. 1989

iconografía tradicional española. Esta situación iconoclasta de personajes tradicionales de la vida nacional llegará a convertirse en característica de su obra.

Esta película no deja de ser el resultado de la estética visual del pop y de la ideología provocadora e insultante del punk. Continuamente se perciben las imágenes brillantes y los colores pop de la superficie de la película se ven minados por numerosas instancias que intentan provocar la repulsa del espectador, gesto característico de la estética punk⁶².

A finales de los 70 Madrid vive un ambiente de renovación: aparecen nuevos artistas gráficos, la moda cobra importancia, surgen nuevas publicaciones y grupos de música lúdica y divertida, galerías de arte, compañías discográficas, el comic... Lo que antes era de mal gusto ahora está de moda.

En el Festival de San Sebastián esta película se resume así:

“Luci, cuarentona resignada, está casada con un policía. Pepi, que vive en el edificio de enfrente, es una joven amoral, espontánea, ingeniosa, moderna y vital. Bom sólo tiene 16 años es perversa y viciosa. El marido de Luci viola a Pepi, a cambio de silenciar el cultivo de marihuana que ésta ha instalado en su terraza. Luci y Bom se hacen amantes y Pepi escribe la historia de amor”.

⁶² Podemos consultar un análisis cultural de la transición española en Vilarós, T. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*



Almodóvar la víspera del estreno afirmaba en El País, *“es una comedia de mujeres, porque hay muchas chicas graciosas y desenfadadas. Es una película pop, por su ritmo, su superficialidad, su desparpajo, su intrascendencia...”*

“No he intentado hacer un retrato de la sociedad sólo encaja bien con un tipo de gente desenfadada que hay en Madrid, absolutamente superficial”.

Normalmente el estilo o el género extranjero eran fuertemente idealizados y se privilegian, mientras que el nacional se intentaba reprimir, puesto que de alguna manera se asociaba con la mediocridad inherente a la cultura nacional. Almodóvar, sin embargo asume la mediocridad nacional y la utiliza a su favor como elemento que contamina humorísticamente la mitificación de lo extranjero. Además, sólo a través de la liberación de lo nacional y su mezcla con lo foráneo se podían empezar a renegociar las diferentes influencias culturales y a construir una personalidad propia que no reprodujera pasivamente lo exterior, como queda sugerido cuando el personaje que interpreta Kiti Manver les explica a sus amigas con un marcadísimo acento andaluz que el Flamenco Rock *“es como la tonadilla, pero con una pizquilla más de internacional”*.

La película entera representa la arena de transición de una sensibilidad predominantemente pop y punk, con un componente camp todavía latente, hacia un cine que se enfoca cada vez más en los sentimientos y que progresivamente quedará dentro del espectro de un camp más sutil, elaborado y personal. En ese sentido, *Pepi, Luci y Bom...* puede leerse como metáfora de la propia trayectoria artística de Almodóvar, de su proceso de maduración creativa. Cuando al final de la película, Bom se desengaña de su futuro dentro de la canción pop y busca un estilo que la represente mejor, Pepi sugiere que se dedique al bolero.

Se podría considerar como tema principal de la película la amistad, que si bien es un tema clásico, un elemento dramático, está tratado de forma personal. Almodóvar se ve atraído por la amistad entre mujeres mientras que tradicionalmente en el cine americano, constante referencia, se acude a la amistad entre hombres. En las películas de Almodóvar y en especial en *Pepi, Luci y Bom...*, el director muestra su atracción por la idea, por ejemplo, de una chica engañando a su marido con una amiga, considera que es algo que el hombre merece.



Pepi se empezó a escribir en la época punk aunque la estética que predomina

es la pop, la agresividad, lo corrosivo del punk está representado en la mujer que interpreta Alaska.

“Cuando una película tiene un defecto es una película incorrecta, pero cuando son varios, eso se llama nuevo lenguaje, estilo. Y Pepi, Luci y Bom... lo tiene. Es esencialmente una película amoral porque trata de mujeres absolutamente dueñas de sus destinos. Es una película de seres fuertes y vulnerables que se entregan a pasiones, que sufren, aman y se divierten”.

Pedro Almodóvar (El país, octubre 1980).

En esta película se empiezan a dejar notar muchas de las constantes del cine de Almodóvar: una planificación trabajada que se atisbaba ya en su primera película, una concepción muy particular del espacio, el paisaje urbano, una música peculiar, el recurso publicitario y su lenguaje.

Los carteles que aparecen y la música son elementos documentales del momento que se estaba viviendo en Madrid, son muestras generacionales que nos sugieren todavía más el sentido testimonial de esta película.

Los colores chillones de los vestidos, verdes, rosas, rojos, son una muestra de lo que era el pop y su estética, al igual que los peinados llenos de alegría y color.

La mezcla que caracteriza el postmodernismo se ve en el collage que se realiza por ejemplo con las músicas, imágenes y sonidos que en ocasiones parecen contrapuestos.

Si hay algo más que se pueda decir de esta película es que se trata de una historia universal a pesar de mostrar un momento muy concreto de nuestra historia y de la vida en un lugar concreto, el Madrid de los primeros ochenta, no deja de ser una muestra de modernidad, de contar algo distinto y se identifica como tal en cualquier ciudad del mundo.

A pesar de ser una reconstrucción temporal de un periodo y de un entorno

sociocultural Almodóvar recuerda a través de uno de los diálogos de la protagonista de la película que el cine no es un reflejo de la realidad sino una construcción artificial y estilizada. Tras esta alusión el director parece querer mandar un mensaje al espectador que ha de aprender a entender un lenguaje como el almodovariano; quien se empeñe en intentar entender sus películas al pie de la letra se estará perdiendo lo mejor y calificará este cine como sórdido y vulgar.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Pepi

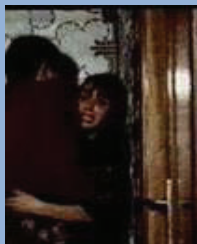


Observaciones: Pepi simboliza a la mujer liberada del papel que la tradición más profunda española tenía reservado para mujeres. Ella es dueña de su vida pero es una vida mantenida por su padre... es una "nueva" niña de papá. Sólo empieza a trabajar cuando su padre le retira la financiación y además se puede permitir el lujo de trabajar en lo que quiere y le apetece.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Vecina de Luci

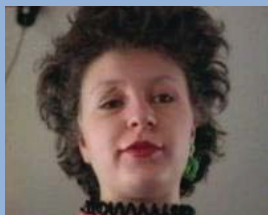


Observaciones: Es una mujer tradicional que a pesar de seguir soltera tiene la esperanza de que esa situación algún día cambie; el ir a la compra todos los días es la mayor experiencia que ha podido vivir. No está claro de que vive, económicamente hablando, pero lo que sí es evidente es que quiere tener un hombre a su lado, lo necesita para “completar” su vida como mujer con “valores” tradicionales”.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Bom

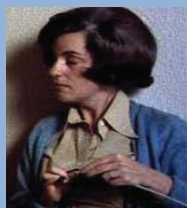


Observaciones: Es una mujer exageradamente extravagante en todas las facetas: en comportamientos, apariencia, forma de hablar...Muestra atracción por las mujeres hacia las que mantiene una actitud de dominio, actúa según el rol de hombre tradicional.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Luci



Observaciones: En este personaje su sumisión se convierte en sadismo y a pesar de aparentar ser una mujer tradicional no tiene reparos en probar cosas nuevas en las relaciones afectivas y sexuales.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Cantante



Observaciones: representa a la joven que marcha del pueblo a la ciudad para triunfar... se presenta como modelo y cantante, con una seguridad en sí misma propia de las mujeres liberadas. Mientras espera su oportunidad trabaja en una barra americana pero eso sí, dejando muy claro que es muy decente... todavía subyacen en ella los valores tradicionales del entorno rural del que procede

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.2 La mujer en *Laberinto de pasiones*



Sinopsis:

Laberinto de pasiones narra varias historias de amor. La mayoría con un final feliz, y el resto con un final infeliz pero abierto a la esperanza. La pareja protagonista, alrededor de la cual gira la historia y que a su vez provoca intensas pasiones de todo tipo, está compuesta por Sexilia (una joven erotómana, miembro de un violento grupo musical femenino, “Las Sex”, e hija de un brillante ginecólogo) y Riza Niro, el heredero de un derrocado emperador árabe, más interesado por la cosmética y los hombres que por la política internacional. Al fondo de todo ello, Madrid, la ciudad más evolucionada de occidente, la más incómoda, la más salvaje, la más divertida. Hay música, violencia oral, persecuciones, cambio de imagen, obsesos que no se avergüenzan de sí mismos, remedios para la gente que tiene los labios secos y las uñas débiles, futuros llenos de incertidumbre y pasados cuya huella resulta imborrable. Y por encima de todo el amor y sus dificultades.⁶³

⁶³ Sinopsis prodecente del dossier de prensa elaborado para el estreno de la película.



Análisis Fílmico.

Laberinto de Pasiones es una película en la que aparece claramente representada lo que fue la “Movida madrileña”, el entorno social y cultural que rodeaba Madrid a principios de los 80. El propio Almodóvar reconoce que aquellos eran años de libertad absoluta al menos en Madrid y eso dio como resultado esta película. En este largometraje existe una especie de glorificación de Madrid a modo de parodia de cuanto en los medios de comunicación se daba. Así, aparece como el hijo del Emperador de Tirán acude de incógnito a Madrid porque “dicen” que es la ciudad más divertida del mundo. Se pensaba que Madrid era el centro del Universo.

-Dime, ¿es cierto que Riza está en Madrid?

-Sí. Tenía ganas de conocerlo. Como dicen que es la ciudad más conocida del mundo y él es tan moderno.

(Diálogo perteneciente a la propia película)

Laberinto... se considera un documento testigo de toda la gente que era algo en ese momento.

Almodóvar califica esta película como muy pop, una comedia disparatada al estilo de Billy Wilder pero sin su acidez característica. Tras la película hay un

recuerdo para los títulos de mediados de siglo, la niñez de Pedro; películas sobre grandes amores al estilo de la más “cutre” telenovela actual. Este recuerdo, el barroquismo se puede apreciar en la fotografía brillante y de un estilo rococó que unía el mundo de Sissi Emperatriz y el hiperrealismo americano.

A la vez cuenta con influencias del pop de Richard Lester por su carácter urbano y donde lo banal cobra protagonismo: chicos y chicas que se enamoran constantemente, sufren desengaños, el fenómeno fan...

Los personajes que aparecen aquí como en casi todas las películas de Almodóvar no son sádicos, masoquistas o con un comportamiento plenamente estudiado sino que responden a sus circunstancias.

Si bien en la vida no es posible explicar todo con traumas la comedia sí lo permite, el momento en que Sexilia recuerda su trauma infantil que la convirtió en ninfómana tiene un toque Hitcockiano apoyado además por la música de Béla Bartók.



Esta película se considera como el cúmulo de lo pop, como un homenaje a lo kitsch. El personaje más pop que aparece es keti, que vive de la sabiduría de las revistas del corazón y cegada por las historias que en ellas se cuentan. Las revistas del corazón fueron un tema constante en Almodóvar como símbolo de un movimiento,

de un gusto por lo superficial que pronto desapareció en él para representar sólo una estética no una forma de pensar.

“Tú sabes la cantidad de disparates, de imaginación que se encuentra uno es esas vidas de la gente que aparece en revistas íntimas, de gran tiraje... y las fotonovelas, los radioteatros, los consultorios femeninos...”

Pedro Almodóvar

La cinta se estructura alrededor de una historieta de revista del corazón. Lo disparatado de esta historia se mezcla con la estética de la llamada prensa “rosa” mezclando en la diégesis las portadas de una conocida revista española, “Diez minutos”, que cuenta la historia de Rizza. Pero además keti aparece como la heredera de una cultura rosa, la derivada de este tipo de revistas que le han enseñado todo lo que sabe.

La música se muestra como un factor importante en esta película, un elemento narrativo de primer orden. Pertenece a Nino Rota con la influencia clara de Fellini; Almodóvar suele usar mucho música de otras películas para las suyas, sólo *¡Qué he hecho yo para merecer eso!* y *Matador* tienen música original.



En *Laberinto...* Almodóvar experimenta con las posibilidades del cine, parándose en los aspectos narrativos en la forma de contar más que en la historia en sí; todo está muy estudiado y se cuenta como si todo se desenvolviese en un círculo, dos personajes que aparecen juntos pero sin conocerse en la primera secuencia terminan unidos en la secuencia final, culminando no sólo con la historia contada en la película sino también poniendo fin a la comenzada hace 15 años y que aparece rememorada en forma de flash back. Si bien empieza a innovar en su saber hacer como director bien es cierto que se pueden observar todavía muchas carencias técnicas (el juego de planos sonoros, la falta de planos en diálogos...) y expresivas (interpretaciones poco naturales, personajes que se entremezclan y se repiten sin control...) que se irán limando en años posteriores.

Sin proponérselo Almodóvar hace un retrato muy real de un sector de la sociedad, un sector interclasista; en él encontramos desde miembros de la realeza como la ex-emperatriz y un príncipe destronado, hasta de la alta burguesía representada por Sexi y su padre, la clase media que asumen Angustias y su madre, y el proletariado desclasado de Eusebio y su novia; esta película se convierte en un laberinto de clases interrelacionadas. (Vidal, 1988)

Laberinto de pasiones se convierte en el punto de encuentro de la estética camp, Kitsch y pop, algo así como una parodia -homenaje a diferentes géneros.

El espíritu de la película es totalmente pop, por lo banal y por la historia que cuenta de amores juveniles con final feliz. Pero esta apariencia pop está contaminada por la visión paródica característica de la sensibilidad camp (Yarza, 1999).



En *Laberinto...* es donde Almodóvar comienza la revisión cargada de ironía de los elementos pop que rodeaban el contexto iconográfico de España.

Si Warhol filtró su estética a través de la ironía Almodóvar hizo lo propio jugando con lo pop y lo kitsch, situando el camp en unas coordenadas muy diferentes. Todo esto de manera que sólo unos pocos, quienes conseguían llegar a esos códigos irónicos de fondo podrían entender el sentido completo de la película.

A diferencia del arte politizado de los setenta y del visionarismo de las vanguardias, el punto de vista distanciado e irónico de Warhol y Almodóvar suponía una recodificación de los elementos más triviales de la realidad donde no hay normas marcadas; hay por tanto, una crítica de fondo al arte dogmático, inflexible hacia el que se caminaba en las florecientes sociedades capitalistas. El baño de sensibilidad camp hace que esta crítica social que aparece en las obras de estos artistas no sea ni mucho menos tradicional.

Un aspecto estético muy llamativo es la importancia de la ropa otro de los elementos característicos de la estética camp (Ross, 1989), especialmente de la ropa

usada, algo de lo que da buena muestra el paseo por el rastro madrileño de la primera secuencia o la importancia que continuamente se le da a la vestimenta llamativa, exagerada y extravagante.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Toraya



Observaciones: Actúa como “Femme fatale”, busca el posicionamiento social. Obsesionada por no haber dado un heredero al emperador utilizará todas sus armas para quedarse embarazada y ser la futura madre del emperador de Tirana.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Sexilia



Observaciones: Mujer obsesionada con el sexo hasta límites enfermizos, ella misma se llega a calificar de ninfómana. Disfruta del sexo libre hasta que descubre al hombre de su vida. Cuando conoce al hombre del que se enamora comenta: “ *es la primera vez que estoy con un tío sin follar y sin drogarme y y estoy tan feliz*”. No ha sentido ni siente la necesidad de tener hijos.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Remedios (mujer del dueño de la tintorería)



Observaciones: Dentro de su dependencia personal y económica es una mujer que toma sus decisiones sin ningún tipo de represión moral o personal. Vuelve con su marido porque su amante la abandona. Tiene capacidad para usar sus dotes de "mujer" para conseguir lo que quiera (no encuentra ni un reproche cuando vuelve a casa, su marido se consuela con su mera presencia)

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Angustias (compañera de Sexilia en el grupo musical)



Observaciones: Es una mujer acomplejada por su aspecto físico. Extravagante hasta la exageración, se puede llegar a considerar hortera.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Susana (psicóloga de Sexilia)

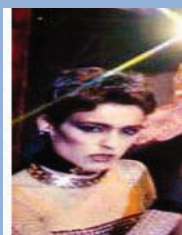


Observaciones: A pesar de ser una mujer independiente con profesión liberal se muestra como “dependiente” del padre de Sexilia, se ofrece sexualmente a este hombre a pesar de ser despreciada continuamente por él.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Nana (compañera de Sexilia en el grupo musical)



Observaciones:

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

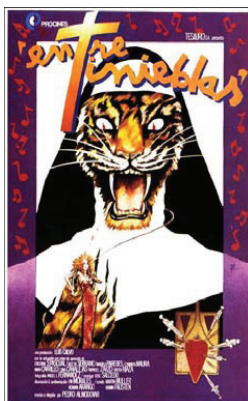
Nombre del personaje: Ketty



Observaciones: Mujer obsesionada con el entorno de las artistas, el mundo de las revistas del corazón. Asume como normal el que su padre abuse de ella cuando la confunde con su madre, que los abandonó para irse con su amante ("una acaba acostumbrándose a todo")

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.3 La mujer en *Entre tinieblas*.



Sinopsis:

Yolanda Bell, una joven cantante de boleros, drogadicta, temeraria y ambigua, ve morir a su novio, Jorge, de una sobredosis de heroína con estricnina que ella misma le ha suministrado. Mantenían una relación de mutua aniquilación y de crispada dependencia. Aterrada, decide desaparecer. Se refugia en el convento de las Redentoras Humilladas, cuya superiora le declaró su admiración una noche que fue a verla a actuar al Molino Rojo. Las Redentoras Humilladas se dedican desde hace años al apostolado entre las jóvenes de vida descarriada.

La madre superiora, heroinómana, apasionada, capaz de sentimientos hermosos y violentos por las chicas a quienes ha de redimir, es a la vez una mujer fuerte y firme, capaz de apoyarse en el barniz de su fe para abandonar la droga. Junto con ella cuatro monjas de ciencia ficción, recolección y catálogo de toda la traumatología conventual: "Sor Estiércol", la asesina masoca capaz de crucificarse en pleno Rastro; "Sor Rata de callejón", con apariencia de mosquita muerta, pero sumida en el vicio de escribir novelas amarillas bajo seudónimo; "Sor Perdida", amante de los animales, cuida de un tigre en su celda; "Sor Víbora", que pasa el tiempo confeccionando modelitos para cada temporada de las distintas y diversas vírgenes de las que es devota, en especial de la de los Desamparados.

Las cinco monjas viven en un universo cerrado dentro del convento y sus deseos, sus alucinaciones, sus inclinaciones, sus diversiones y sus perplejidades se entrecrocán, entrelazan, se sobreentienden y se magnifican en una historia

atractiva.⁶⁴

Análisis Fílmico

Se trata de una historia mucho más lenta, donde lo que importa son los sentimientos y las acciones son mucho menos decisivas, sólo se necesita del fluir de los sentimientos.

A partir de esta película la religión estará presente en toda la filmografía de Almodóvar, aquí lo importante es la ausencia de la religión o mejor dicho, la religión entendida desde otro punto de vista, con otro sujeto y objeto; esto es, los sentimientos religiosos los provoca otra cosa que no es Dios.

En definitiva aparece la religión como el lenguaje que el ser humano se ha inventado para relacionarse con algo superior y ese lenguaje contiene una serie de rituales que pasan por la piedad (Vidal, 1988).

Lo paradójico es que estas monjas tienen una religión, pero no una religión inspirada por Dios, su misión de apostolado hace tiempo que no funciona y a la espera de tiempos mejores la vida continúa, cada una se ha ido dedicando a sus cosas, a sí mismas, y se han ido alejando de Dios.

“La vida en aquel convento es una situación salvaje, inocente. Es como si aquellas monjas no hubieran perdido la inocencia y no supieran distinguir entre el bien y el mal que están profundamente entremezclados. Estas monjas son libres y viven libremente en una especie de utopía al margen de la sociedad en la que todo es posible y todo es comprensible”⁶⁵.

⁶⁴ Sinopsis elaborada por Pérez Abellán en *Diario 16*, el 28 de agosto 1983

⁶⁵ Declaraciones de Julieta Serrano a propósito de esta película, *Entre Tinieblas*.



Se trata de una película religiosa porque la religión está provocada por los seres humanos, más exactamente por el ser humano de género femenino con problemas policiales y de cualquier otro tipo, con problemas con la sociedad, marginadas.

El personaje de Julieta está lleno de piedad y todos sus actos son piadosos. Hasta el punto de ponerse heroína para demostrar que no es una cosa mala, todo lo hace por el amor que siente por la chica. Y eso es la religión al fin y al cabo.

Dios no está, pero sí hay una iconografía muy precisa. Una iconografía ingenuamente del mal, posibles heroínas de boleros que se han atrevido a vivir de acuerdo a la pasión y los deseos, como Ava Gardner o Marilyn Monroe. Durante años en España el pecado estaba simbolizado en los artistas de cine y en el divorcio. Durante siglos la belleza fue castigada por la religión y la casta sociedad con el apelativo de pecadora, así ocurría con estas actrices que contaban con el peor de los pecados, el ser bellas; la belleza es algo excepcional es agresiva por su excepcionalidad y como tal es condenada.

El fenómeno de la droga es algo que está presente en la vida cotidiana y así aparece en esta película sin más vueltas, ni argumentaciones, porque sí.

En esta película se habla sobre todo de la autonomía de un grupo de mujeres que se enfrentan de un modo visceral, natural e inconsciente, al orden establecido. En el momento que las cosas no funcionan, se hacen independientes de un modo feroz y aprovechan esta situación volviéndose hacia sí mismas de una forma total. Cada uno se ha relacionado con los delincuentes de modo distinto. Julieta físicamente, a través del amor, el sexo y todo lo que ello conlleva. Chus en cambio, ha sido la amiga, la confidente. Esta amiga simpática y muy graciosa a la que es más fácil contarle todo. “Sor Perdida” es el ama de casa del convento, obsesionada por la limpieza; hay quienes consideran que el equilibrio pasa porque el pasillo esté limpio, este es el caso. “Sor Estiércol” es el perro fiel de la Madre Superiora. Se establece una especie de triángulo sentimental entre la Madre Superiora, “Sor Estiércol” y Yolanda donde no hay deseo sólo sentimientos.

En el caso de “Sor Víbora” su interés fundamental es la moda:

Sor Víbora:

...es que el culto de la Iglesia ha evolucionado en todo menos en el aspecto de sus imágenes, y yo creo que el elemento ornamental está muy vinculado a la piedad.

Capellán:

Sor Víbora ha diseñado a las Vírgenes un modelo para cada temporada.

Esos son los de otoño/ invierno.

Sor Víbora:

Hay que adaptarse a la época en que vivimos.

Quien esté familiarizado con las costumbres andaluzas de cara a sus Vírgenes y Cristos comprenderá que este diálogo no tiene nada de escandalosos y que, por el contrario, es sólo un leve toque esperpéntico de la realidad española.

La única presencia masculina como tal que aparece es la del tigre y el capellán que termina enamorado de Sor Víbora, está protagonizada íntegramente por mujeres.



Tras toda película está la historia, el pasado de Almodóvar y su época con los salesianos, un período que le dejó muy marcado y le hizo ver la religión desde un espectro muy especial.

La marquesa es un caso ejemplar de cómo las cualidades negativas del monstruo se desplazan de la mujer heterodoxa a la representación de una feminidad tradicional y represora. Aparentemente es un personaje en pleno proceso de liberación después de la muerte de su marido –“*un fascista, un monstruo como lo describe ella*”- que la tuvo esclavizada por muchos años. A su muerte la marquesa decide vivir su propia vida de manera más libre, alejándose de los “aburridos” rituales religiosos a los que su marido la obligaba a asistir. Pero lo que en principio parece un acto de liberación tiene unas connotaciones muy diferentes. A nivel visual, la cinta enfatiza los rasgos estereotípicamente femeninos de la Marquesa, reduciéndolos al absurdo. La Marquesa, ya cincuentona, lleva un sombrero negro tipo bombín, con una rosa blanca en él, y un maquillaje muy exagerado, que no sólo contrastan con el blanco y negro del hábito de la Madre Superiora y la sobriedad del convento sino que le dan a la Marquesa un innegable aspecto de payaso. Luce Irigaray ha caracterizado este tipo de feminidad patriarcal como “*maskerade de la feminidad*” en la cual la mujer se pierde a sí misma (Irigaray, 1985). La Marquesa es una mujer encarcelada en su rol sexual femenino, que asume con total exageración. En *Entre tinieblas* Almodóvar juega con los estereotipos femeninos y los revierte. La Madre Superiora, que en tanto monja, se asocia tradicionalmente con lo más conservador de la sociedad, es precisamente la mujer distinta, heterodoxa, es la lesbiana, la drogadicta, es el monstruo. Sin embargo es un monstruo positivo que habita un espacio utópico.

Por tanto la película nos propone una dicotomía entre una feminidad natural, sin maquillajes, construida desde dentro del sujeto, y una feminidad impuesta.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Sor Perdida



Observaciones: No es una monja al uso, es una mujer extravagante, gran amante de los animales que adopta como mascota a un tigre al que cuida con esmero en el convento. Además se encarga de la limpieza en el convento, tarea que realiza como una “abnegada” ama de casa.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
	3. Figurante		3. Bajo
	1. Menos de 20 años	Estado civil	1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
Edad aproximada	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
Profesión	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
Clase social	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Yolanda Bell



Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
	3. Figurante		3. Bajo
Edad aproximada	1. Menos de 20 años	Estado civil	1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		
Profesión	1. Artista	Apariencia física	1. Extravagante
	2. Amas de casa		2. Moderno
	3. Profesiones con titulación universitaria		3. Normal
	4. Otras		4. Hortera
	5. No consta		5. Clásico o tradicional
Orígenes	1. Entorno rural	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	2. Entorno urbano		2. Dependencia personal pero no económica
	3. No consta		3. Independencia personal y dependencia económica.
	4. Independencia total.		
Clase social	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: La Marquesa



Observaciones: La Marquesa es un personaje cuya profesión ha sido siempre la de representar su título nobiliario y sólo consigue su independencia personal y económica cuando se queda viuda, empieza a vivir y se considera una mujer liberada.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
	3. Figurante		3. Bajo
	4. Entre 20-30 años		4. Casada
	5. Entre 30-40 años		5. Soltera
Edad aproximada	6. Entre 40-50 años	Estado civil	6. Separada/divorciada
	7. De 50 años en adelante		7. Viuda
	8. Artista		8. Extravagante
	9. Amas de casa		9. Moderno
	10. Profesiones con titulación universitaria		10. Normal
Profesión	11. Otras	Apariencia física	11. Hortera
	12. No consta		12. Clásico o tradicional
	13. Entorno rural		13. Dependencia personal y económica
	14. Entorno urbano		14. Dependencia personal pero no económica
	15. No consta		15. Independencia personal y dependencia económica.
Orígenes	16. Clase alta	Grado de dependencia de los hombres...	16. Independencia total.
	17. Media – baja		
	18. Media – alta		
	19. Clase baja		
Clase social			

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Sor Estírcol



Observaciones: A diferencia del resto de monjas es una mujer con pasado oscuro, es una antigua redimida que sigue atormentada por el asesinato cometido de joven. Su vida desde ese momento está llena de sacrificio y autoflagelaciones algo que considera necesario para redimir su culpa.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Madre Superiora



Observaciones: Aún tratándose de la Madre Superiora, es de todo menos tradicional. Es una mujer apasionada por el mundo de la canción, drogadicta y, a pesar de sus votos de castidad, se muestra atraída por las mujeres. La única forma que tiene de sentirse cerca del foco de sus deseos es atraer a esas mujeres al convento con la “excusa” de redimir las, es la forma que tiene de sentir que se entregan a ella, que la necesitan.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
	3. Figurante		3. Bajo
	1. Menos de 20 años	Estado civil	1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
Edad aproximada	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
Profesión	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
Clase social	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Sor Víbora



Observaciones: Se encarga de coser y preparar los ropajes de las imágenes religiosas, diseña conjuntos llamativos que se escapan de lo habitual en este tipo de imágenes. Comparte su tiempo de costura con el cura de la parroquia, una amistad que acaba convirtiéndose en amor.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Profesión	4. Entre 40-50 años	Apariencia física	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
Orígenes	3. Profesiones con titulación universitaria	Grado de dependencia de los hombres...	4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
Clase social	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Sor Rata de Callejón



Observaciones: Se trata de un monja peculiar, se dedica a escribir novela rosa de manera clandestina... no está muy segura de su dedicación a Dios y busca siempre el modo de despistar las obligaciones marcadas por su congregación (el ayuno, el trabajo diario...). Su independencia viene marcada por el hecho de vivir de su trabajo y no necesitar ninguna figura masculina que la sostenga.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Profesión	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Orígenes	1. Artista	Grado de dependencia de los hombres...	2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Clase social	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Lola



Observaciones: Se trata de una joven que se gana la vida con el tráfico de drogas, además de ser camello también consume.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Merche



Observaciones: Es una mujer que pasa en ocasiones por el convento huyendo de sus problemas... se trata de una joven prostituta, drogadicta que ofrece su “cariño” a la Madre Superiora a cambio de protección cada vez que se mete en problemas.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
	3. Figurante		3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
Edad aproximada	3. Entre 30-40 años	Estado civil	3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa	Apariencia física	3. Normal
Profesión	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
Orígenes	1. Entorno rural	Grado de dependencia de los hombres...	2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
Clase social	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

1.4 La mujer en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*



Sinopsis:

Constituye una reflexión en torno a la familia española media-baja.

Además de su casa, Gloria también limpia algunas más para ayudar al presupuesto familiar. Suele tomar anfetaminas todos los días; de este modo consigue permanecer despierta (e histérica) las 18

horas de trabajo que dura su jornada.

Quince años antes su marido trabajó en Alemania como chófer de una cantante alemana con la cual tuvo un escarceo que él nunca olvidó. Las únicas huellas de esta relación son una foto dedicada de la cantante, una cassette con una canción que él escucha continuamente y que Gloria odia, y un libro de memorias con cartas autógrafas de Hitler que él ayudó a falsificar. Porque entre las habilidades de Antonio está la de imitar cualquier letra, habilidad que trata de inculcarle a unos de sus hijos como única herencia.

En los 40 m² habitados por el matrimonio también ocupan su espacio una abuela encantadora y mezquina que sueña con volver un día al pueblo. Y dos hijos: Miguel, de 12 años, que suele acostarse con los padres de sus amigos, y Toni, de 14, que trafica con heroína para ahorrar dinero y poder irse con su abuela al campo.

Cerca de Gloria viven también otras mujeres que casi forman parte de la familia: Cristal, una prostituta todo-corazón que imita a las muñecas Barbie Superstar,

y Juani, una mujer resentida, maniática de la limpieza y el lujo hortera, con una niña que tiene poderes telequinésicos.

Es fácil suponer que Gloria no es una mujer feliz. Y un día explota por una banalidad: su marido le da una bofetada porque ella se niega a plancharle una camisa y Gloria coge un hueso de jamón y golpea al marido en la cabeza acabando con su vida.

Después tiene que soportar una investigación policial, pero la cotidianidad de Gloria es tan extraordinaria que resulta imposible descubrir al asesino.



La abuela y Toni, el hijo mayor, deciden irse al pueblo y Gloria se quedará con su hijo pequeño en una casa demasiado grande y limpia para una mujer que sólo ha adquirido la costumbre de limpiar.

Análisis fílmico

Desde el minuto uno en este largometraje se percibe la crítica social hacia los papales adjudicados a los diferentes miembros de la familia.

Si bien hasta el momento Almodóvar se había visto tentado por la recreación de la estética gay, kitsch, folletinesca y desmadradamente melodramática, apoyada

en la música popular de las folklóricas, o los tangos, y adobada con la perversión el humor del travestí. Ahora Almodóvar se planteaba un cine serio, de tensión dramática, de suspense.

Aquí se representa bien ese Madrid gris y en el que llueve permanentemente mostrando un claro paralelismo con la vida triste y gris de la protagonista, un ama de casa que consume su vida trabajando fuera y dentro de casa sin ilusión y sin cariño. (Zurián & Vázquez Varela, 2005, p. 24)

Lo que mejor funciona es el Almodóvar que observa a la mujer y la condición femenina como algo que un travestí lleva dentro y que teme asumir. (Berriatúa, 1997, pp.853-855).

Pero la mujer en la sociedad española tradicional está siempre sistemáticamente destruida. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* aparece el retrato posiblemente más patético que hayamos visto en el cine español de la condición femenina en nuestra sociedad deprimida y represora.

Sorprende la interpretación de Carmen Maura, sorprende también la atmósfera creada a partir de unos reducidísimos decorados construidos en un pequeño plató.

Asombra el universo recreado por la película: una barriada y un edificio-colmena donde la gente vive apiñada y prisionera de su miseria y una vida que no ofrece más escapatoria que la droga o el asesinato del marido.

La familia es un tema tratado sistemáticamente por Almodóvar, en algunas ocasiones como eje fundamental, este es el caso; de cualquier forma en todas sus películas hay claras referencias a las relaciones familiares, algo por otro lado común en España, la familia estructuraba la sociedad. Pero la característica que une a todas estas representaciones es que se trataba de vínculos familiares insólitos, que poco tenían que ver con la imagen tradicional de una institución como la familiar: padres que violan sistemáticamente a sus hijas (*Laberinto de pasiones*) esposas que vuelven con sus maridos porque no pueden vivir sin sus torturas sádicas (*Pepi, Luci y Bom...*)

madres que ceden sus hijos al primer homosexual adinerado que se muestra dispuesto a cuidarlo (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*)...

Esto deja ver la visión de Almodóvar, para él la familia es siempre atípica; los personajes viven estas vidas estrambóticas desde la mayor de las naturalidades, como si todo el mundo fuese como ellos; la cotidianeidad de lo extraordinario se convertirá en un signo distintivo del estilo de Almodóvar.



Dentro de esa representación familiar del padre aparecerá como un personaje distante, “impresentable”, el buen padre en su cine no existe y los progenitores serán siempre hipócritas, cobardes, fanfarrones o simplemente inexistentes...

En cambio, la madre siempre será mucho más entrañable y digna de admiración. Su escasa preparación intelectual no impide que luchen por sus hijos hasta el final, de modo visceral, incluso, llegándose a convertir en heroínas como ocurre en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Albaladejo, 1988)

El cansancio que acumula de los trabajos como asistente y de la propia casa la convierte en una adicta a las anfetaminas. Esta es una anécdota que puede provocar la hilaridad en la película y parece una mirada exagerada a la cotidianidad de un ama de casa, pero cabría recordar cuando en los años setenta la marca farmacéutica que fabricaba el *Optalidón* quitó de la fórmula el barbitúrico *butalvital*, se produjo en España un síndrome de abstinencia colectivo entre abuelas y amas de casa.

El rol reservado por la sociedad a la mujer, el sexo débil, es el de ama de casa, se muestra en esta película manifiestamente más duro y cansado que el del cabeza de familia, que tampoco consigue una aportación económica suficiente. En palabras de Juan Córdoba y José María García Alvarado (García Albarado & Córdoba Ordóñez, 1991,p.19):

“La mujer en apariencia se ha incorporado plenamente al sistema productivo, pero la realidad demuestra que éste sigue siendo un sistema organizado desde una perspectiva androcéntrica, utilitarista y básicamente egoísta [...] con todo este avance social no implica al absoluta igualdad porque la mujer no logra desprenderse de importantes cargas sociales heredadas de roles que ha asumido [...] la debilidad física inicial se convierte así en un extraordinario esfuerzo no sólo psicológico, sino físico”.



Gloria asume la carga de conseguir el dinero para pagar las facturas que genera toda la familia a base de aceptar más trabajos de asistenta por horas, sin abandonar las labores del hogar, es la que no cena cuando no tiene qué, y la que renuncia a cualquier capricho e incluso a necesidades básicas.

Al final de esta película la madre, Gloria, se encuentra sola en el balcón desde el que está a punto de tirarse. Es precisamente en ese momento cuando mira hacia abajo y ve a su hijo pequeño que vuelve, eso le hace ver un atisbo de esperanza en su vida; había perdido en todo, en su matrimonio, en su familia, todo lo que le habían enseñado que era la vida lo pierde y cree que ya no tiene sentido vivir, su única esperanza es la de su hijo que regresa, es lo único que le queda y que le recuerda su papel de mujer, sin él estaría perdida, ya no podría representar ese rol que la sociedad le había hecho creer que era el suyo. Tal y como el hijo dice al presentarse ante su madre: *“Esta casa necesita un hombre”*, creencia muy habitual en la España del momento y, por supuesto, en una casa de familia “tradicional” como la de Gloria en la que cada uno tiene un papel impuesto por la sociedad y que reproducen en mayor o menor medida.

Pedro Almodóvar plasma realidades universales a través de la hiperbolización de los arquetipos utilizados. El conocimiento cotidiano del mundo de las amas de casa no es tomado como objeto principal de análisis en la cinematografía española, la figura aparece de forma habitual, pero el estudio realizado en esta obra por el director deja al descubierto realidades hasta este momento conscientemente olvidadas: depresión, frustración, drogadicción. El problema de alcoholismo entre mujeres, amas de casa, aunque no cuantificado, está mucho más extendido de lo que cualquier sociedad querría admitir.

Los ancianos son un grupo discriminado y marginado en las sociedades urbanas, pierden parte de sus funciones sociales, tienen una disminución en los ingresos económicos, graves problemas de soledad y de afectividad. Estos

problemas se agravan cuando el individuo ha pasado la mayor parte de su vida, sobre todo su etapa formativa y productiva, en un medio rural y ha de enfrentarse en su vejez a un medio considerado hostil como es la ciudad.

La abuela, no tiene nombre en la película (sólo se la nombra por boca de una conocida del pueblo que le pregunta a Gloria por ella en la consulta del dentista), esta es una situación muy usual ya que para referirse a los abuelos no suele usarse sus nombres de pila, pierden su individualidad y pasan a ser lo que contiene el rol de anciano que se le asigna.

En el caso del personaje de esta película, pese a no tener nombre mantiene y lucha por su individualidad. Tiene recursos económicos que no comparte con el resto de la familia, cuando el nieto no tiene cena y le pide una magdalena que ella guarda en su armario, esta le contesta “¿una magdalena?, ¿para qué quieres tu una magdalena?”. Nunca renuncia a volver al pueblo e imbuje en su nieto el amor por la vida en el campo.

El personaje de la abuela permite percibir la vida en Madrid desde una mirada rural que descubre aspectos inusuales de lo inhóspito de la vida en la ciudad para los habitantes de la urbe: “¡Qué frío hace en este Madrid! Si no me llevas al pueblo este invierno **me voy a helar viva** [...] Como no arreglen pronto el ascensor no voy a poder salir de casa. **Me siento como una presa** [...] Mire, me lo quiero llevar al pueblo, ¿sabe? (en referencia a su nieto, que tiene dieciséis años y es camello). Para que corree por allí, por el patio, con los gatos, las vecinas. Es que aquí en Madrid no podemos seguir, **nos ahogamos**”.

Ella misma se presenta como una víctima, pero es la única que controla su vida. Guarda en su armario todo lo que le interesa: palos que recoge de los descampados para llevarlos en invierno al pueblo para la chimenea, magdalenas, agua de Vichy, litines. Tiene una vida social mucho más activa que su nuera, va con

su nieto a los bares a jugar a las máquinas tragaperras “*que es lo único que me gusta de Madrid*”

El resto de los personajes de la película aunque son retratos esperpénticos, contienen elementos que diseccionan la sociedad de los años ochenta en España.

Los hijos son paradigma de nuevos comportamientos públicos en la sociedad española: la homosexualidad y la drogadicción. El consumo de drogas continúa estando penado en España, pero ya no se esconde, ni siquiera socialmente se denosta (López Juan, 2004 .p. 297) .

Merecen especial atención el personajes de Cristal, la prostituta que estudia inglés porque pretende emigrar a las Vegas ya que “*¿que va a hacer un físico como el mío en las Vegas?. ¡Triunfar!*”. Es uno de los personajes que presenta una conducta más distorsionada, pero que permite al director convertir en normalidad lo que hasta hace unos años hubiese sido un escándalo, y deja de manifiesto lo mojigato y provinciano del comportamiento social español.



La película muestra el inicio del fin de la familia tradicional española. Con la incorporación de la mujer al mercado laboral las relaciones familiares cambian, los núcleos familiares se hacen más inestables; en esta película es un hecho dramático, la muerte del padre, lo que ocasiona la ruptura de la familia. De manera paralela se muestra en la película a la Juani, que cuida sola de su hija Vanessa; y se presenta

una familia completamente artificial cuando el policía que investiga la muerte del padre, propone a Cristal, que finja ser su novia para someterse a una terapia contra la impotencia.

Los protagonistas viven en el umbral de la pobreza, no tienen garantizada la comida diaria, la vivienda es insuficiente, algo significativo y descriptivo del momento, la miseria continúa muy presente en la sociedad española de los años ochenta, la que es el motivo de la infelicidad y, en este caso, del drama de los personajes. Carecen de todo lo que más tarde configurará la sociedad del bienestar en la que se empieza a introducir nuestro país.

Lo que resulta reseñable es lo que de extraña tiene la posibilidad de una vida distinta. En una escena en la que van hablando Gloria y Juani por la calle dicen “*Mi hija quiere ser artista [...] yo a su edad ya planchaba, fregaba y ayudaba a mi madre*” cuando describen el comportamiento extraño de Vanesa “Juani: *En el colegio me han dicho que la lleve al psiquiatra*; Gloria: *¡Al psiquiatra!, ni que esto fuera América!*”.

Almodóvar al dirigir a los actores en esta película les decía: “*¡no actuéis!*”. Esa es una de las claves de la película: los actores deben vivir sus personajes desde dentro, dramáticamente, aunque estén inmersos en una situación de comedia. La comedia es un guiño para el espectador pero no para los personajes, que viven un terrible drama. Y en eso radica la eficacia del trabajo de Carmen Maura, que vivió su personaje ignorando los gags que se cedían a su alrededor.

Si las relaciones de pareja no son fáciles Almodóvar quiere dejar claro aquí que el no entendimiento con su marido es el menor de sus problemas, esa no es la principal dificultad, tiene bastante con intentar seguir viviendo y que los suyos puedan salir adelante.

El vestuario es otro punto importante ya que el atuendo que Carmen Maura utiliza son vestidos usados por hermanas o vecinas de Almodóvar en ese esfuerzo

por lograr un feliz mestizaje entre los estereotipos del melodrama y una materia narrativa en la que los ecos neorrealistas están atravesados por anotaciones que provienen de la tradición de la cultura de masas.

Los personajes que aparecen en la película no son habituales protagonistas ya que no se tratan de extremos de la sociedad, no son delincuentes, o personas de relevancia social o económica, militares, ni artistas, que suelen tener una iconografía normalizada en el cine. La representación de los mismos está tomada no de las fuentes clásicas del cine español, ni de la tradición representativa de las artes figurativas, sino de la vida del común de la población española de los años ochenta:

- Las personas que vienen del medio rural visten de riguroso negro
- El descuido de la apariencia física es común en todas las mujeres que trabajan.
- Todas las personas que se dedican a profesiones liberales muestran algún tipo de decadencia moral.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Juani



Observaciones: Se trata de una mujer abandonada por su marido, algo que la deja marcada y condiciona mucho la relación que mantiene con su hija. Es ama de casa que se dedica también a coser para tener un dinero extra. Es vecina de Gloria y también mantienen una relación de cooperación mutua.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Profesión	4. Entre 40-50 años	Apariencia física	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
Orígenes	3. Profesiones con titulación universitaria	Grado de dependencia de los hombres...	4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
Clase social	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Cistal



Observaciones: Su profesión es la de prostituta pero sueña con triunfar algún día en Hollywood. Su trabajo le permite tener un muy buen nivel de vida y mantener vivas sus aspiraciones profesionales. Su relación con Gloria, la protagonista, es de amistad... la ayuda y aconseja en el papel de vecina tradicional.

<div>Papel</div> <div>Edad aproximada</div> <div>Profesión</div> <div>Orígenes</div> <div>Clase social</div>	<div>1. Principal</div> <div>2. Secundario</div> <div>3. Figurante</div>	<div>Nivel cultural</div> <div>Estado civil</div> <div>Apariencia física</div> <div>Grado de dependencia de los hombres...</div>	<div>1. Alto</div> <div>2. Medio</div> <div>3. Bajo</div>
	<div>1. Menos de 20 años</div> <div>2. Entre 20-30 años</div> <div>3. Entre 30-40 años</div> <div>4. Entre 40-50 años</div> <div>5. De 50 años en adelante</div>		<div>1. Casada</div> <div>2. Soltera</div> <div>3. Separada/divorciada</div> <div>4. Viuda</div>
	<div>1. Artista</div> <div>2. Amas de casa</div> <div>3. Profesiones con titulación universitaria</div> <div>4. Otras</div> <div>5. No consta</div>		<div>1. Extravagante</div> <div>2. Moderno</div> <div>3. Normal</div> <div>4. Hortera</div> <div>5. Clásico o tradicional</div>
	<div>1. Entorno rural</div> <div>2. Entorno urbano</div> <div>3. No consta</div>		<div>1. Dependencia personal y económica</div> <div>2. Dependencia personal pero no económica</div> <div>3. Independencia personal y dependencia económica.</div> <div>4. Independencia total.</div>
	<div>1. Clase alta</div> <div>2. Media – baja</div> <div>3. Media – alta</div> <div>4. Clase baja</div>		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Gloria



Observaciones: Rompe el estereotipo de ama de casa clásica, ella es la que aporta más dinero en casa, tiene varios trabajos limpiando para ayudar a una economía familiar justa y en la que el marido sólo exige no se esfuerza por sacar a los suyos adelante. Es una mujer sin atisbo de felicidad en su vida.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Patricia

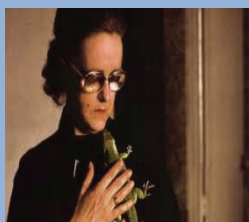


Observaciones: Es una mujer formada, que se dedica a la literatura pero lleva años sin publicar un libro, algo que le impide mantener su estatus social. Si bien es una persona independiente en todos los sentidos tanto ella como su marido han de arreglárselas para conseguir algo de dinero que les permita mantener el nivel de vida que llevaban, la relación que les une es de igual a igual.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

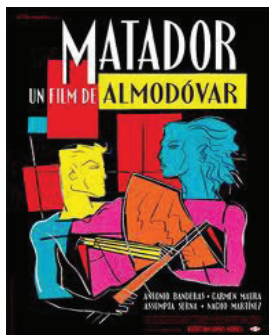
Nombre del personaje: Abuela Emilia



Observaciones: Es una anciana que tras enviudar comparte la vida con la familia de su hijo. Añora su vida en el pueblo y sueña con volver a él. Comparte con sus nietos una relación muy especial y a pesar de su aspecto físico y su forma de ver la vida tan tradicional es capaz de ver el mundo de las drogas en el que se mueve su nieto como normal.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.5 La mujer en *Matador*



Sinopsis:

Diego Montes es un torero retirado por una cogida prematura. María Cardenal, una abogada criminalista a la que en el momento del amor le gusta matar.

Después de abandonar el ruedo, Diego crea una escuela de tauromaquia, pero tiene que seguir matando porque para él “dejar de matar es como dejar de vivir”.

Las mujeres sustituyen en su retiro a los toros. Hacer el amor con una mujer y matarla en el último momento es lo que más se acerca al placer inexplicable de haber realizado una buena faena en la plaza.

María es una admiradora secreta de su arte. Cuando ella mata imita el modo de matar del torero. Este secreto acompaña en el último instante a sus amantes, y desaparece con ellos.

Ambos, Diego y María, nunca estrecharon entre sus brazos a un verdadero cómplice. Y, aunque no hay que desdeñar el placer solitario, hay momentos, como el del amor, en que la reciprocidad es imprescindible.

Diego y María pertenecen a otra especie, y esto les condena a una soledad rotunda y altamente inflamable.

Ángel, un alumno de Diego, hijo de una fanática del Opus Dei, vive atormentado por un tremendo complejo de culpa.

Ha sido testigo extraordinario de todas las muertes ocurridas a su alrededor, las del torero y las de la abogada, y se culpa de todas ellas ante la policía, buscando un castigo que le madure y le libere. Se hace cargo de su defensa María Cardenal, ella sabe mejor que nadie que Ángel es inocente.

Además de autocastigarse, Ángel intenta proteger también a su maestro, por el que siente una morbosa admiración.

Pero cuando Diego y María se encuentran nadie, ni Ángel ni ellos mismos, podrán evitar lo inevitable.⁶⁶

Análisis fílmico

El leiv- motiv de la película: dos seres que matan, y que lo hacen por excitación. La muerte forma parte de su placer y sólo la pueden llevar a cabo cuando aman. Si dos seres de estas características se encuentran es como un eclipse total, porque son seres que pertenecen a otra especie. Montaigne decía que *“existe más diferencia entre un hombre y otro que entre dos animales de diferente especie”*. No hay dos personas idénticas pero si las hubiera estarían condenadas la una a la otra. (Vidal, 1988)

Esta se podría decir que es una película extraña dentro de la cinematografía de Almodóvar. Estilo, tema y elaboración están lejos de sus otras películas.

La temática es amorosa, hasta aquí no hay nada peculiar, será más bien el enfoque que plantee en esa pasión amorosa la que llame la atención. Se trata el amor relacionado con la muerte, muerte se une aquí como protagonista al placer y la autodestrucción.

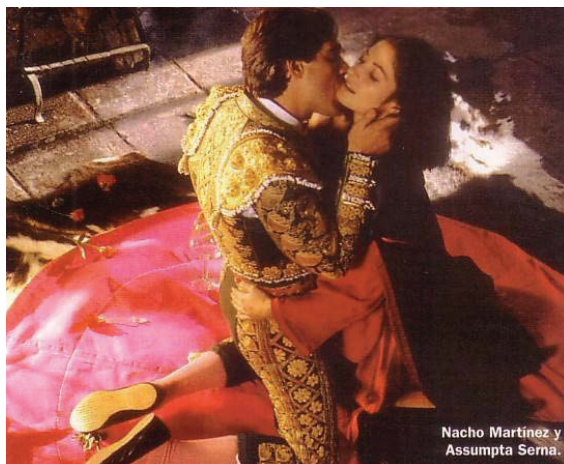
Para adentrarse en la muerte Almodóvar utiliza el mundo de los toros⁶⁷ y la relación creada entre toro y torero, una relación de amor que es llevada a la vida e igual que vive una sentimiento placentero al matar al animal experimenta lo mismo que en sus relaciones de pareja, sólo siente de verdad la pasión cuando mata, y esto

⁶⁶ Sinopsis procedente del dossier de prensa elaborado para el estreno de la película.

⁶⁷ En los primeros seis años de la década de los ochenta, por ejemplo, Saura realiza la trilogía *Bodas de Sangre* (1980) y *El amor brujo* (1986), con la participación del ballet gitano de Antonio Gades. En el año 1986, Almodóvar dirige *Matador* y, un año antes, el director catalán Antoni Ribas realiza *El primer torero porno*.

Además, dentro del incipiente pop nacional, grupos como Gabinete Caligari incorporan en su imagen el look spaguetti western y la terminología taurina. Significativamente, el primer elepé del grupo, grabado en 1983, se titula *Que Dios reparta suerte*, frase típica del mundo de los toros. Además, tres de las canciones tienen títulos de sabor muy

ocurrirá del mismo modo en María y Diego, dos seres movidos por instintos similares y que llegarán al éxtasis al encontrarse como pareja y al unir su placer hasta alcanzar la muerte mutua.



Aunque en esta película el hombre cuenta con un papel de peso, la importante de la historia, las riendas del relato las lleva en todo momento la mujer, María, que movida por su pasión dirige las acciones de los demás tanto de Diego como de Ángel, el tercero de un triángulo peculiar que por su “amor” al torero se culpa de las muertes ocurridas.

La mujer aparece aquí como fría en busca de sus objetivos y a la vez apasionada en el momento en que consigue cuanto quiere.

De nuevo se perciben tópicos nacionales pero lejos del folclorismo burlesco sino tratados de manera seria como insertos de una cultura popular que tiene presencia en una historia donde la protagonista es la pasión y la muerte. La referencia al mundo del toro es sin duda una alusión clara a la cultura española o la presencia de una adivina, Bibi Andersen, que parece ver claramente el fatídico final

nacional: “Sangre española”, “Gresca gitana”,...

que espera a Diego.



“A las tías hay que matarlas como a los toros, acorralándolas sin que se den cuenta “

Diego Montes.

Esta es la película de las grandes frases, frases llenas de sentimiento que nos transmiten la fuerza pasional dosificada a lo largo del largometraje y que encuentran su culmen en la secuencia final de la muerte.

“Las mujeres no consideramos que matar sea un delito por eso en todo criminal hay algo de femenino”.

María Cardenal.

La estilización y abstracción conseguida se corresponde con la investigación de la ritualizada corrida de toros que, en sí misma, puede verse como una expresión de la más incómoda conjunción entre muerte y deseo. En la película resalta el erotismo, que en realidad, en el toreo no es nada más que una sutil corriente

subterránea con claras implicaciones en las contrucciones de la relación género/poder. Los encuentros entre estos amantes, María y Diego, obsesionados con la muerte se equiparan con los cuidadosamente coreografiados tercios de las corridas en los que el torero intenta progresivamente dominar al toro. (Allison M., 2003.p.40-41)

El desplazamiento de poder entre ambos a lo largo de la película es un paralelo al de la corrida, pero con una diferencia: en la plaza, el matador (hombre) mata al toro (macho), pero en la película esto se convierte en una batalla entre un hombre y una mujer. Almodóvar destaca lo irónico de comparar las relaciones entre géneros con el toreo.

El director lo explica así:

“ A pesar de ser muy machista la sociedad de los toros, el torero a veces ocupa en la corrida el lugar femenino. En las primeras fases de la corrida el torero representa la tentación. De hecho, el propio traje de torero, por todos los adornos que lleva, a pesar de ser un traje como de gladiador, con la aparte de arriba absolutamente férrea, es tan estrecho que le obliga a movimientos que no son masculinos, le obliga a andar dando saltos como una bailarina, por su propia estrechez. El torero es el que cita al toro, el que le provoca y el que le seduce, que es un rol típicamente femenino” (Strauss, 1996. p. 57)

Matador reta a la supremacía masculina del torero al mostrar una hembra activa y depredadora. Toda la película es un cúmulo de símbolos y elementos que dan muestra de la tradición española más pura y la lucha de poder más antigua de la historia, la que existe entre el hombre y la mujer. El estilo visual, la música, los colores rosas, amarillos y rojos...son una clara representación del mundo del toro.

Por otro lado y a diferencia de otras películas del director llama la atención el

lenguaje cuidado, estilizado de la mayor parte de los personajes, sólo Pilar, madre de Eva, se caracteriza como alguien más cotidiano.

Una nueva excepción en este título la encontramos en la clase social de sus protagonistas... a diferencia de películas anteriores son personajes que cuentan con un nivel económico asentado, sin problemas sociales lo que les permite ocuparse de sus metas emocionales, las materiales ya están cubiertas. Aunque los personajes principales tienden a ser presentados con simpatía cualquiera que sea su nivel social, como ya decíamos con anterioridad, Almodóvar es más crítico con la forma en que el dinero pervierte las relaciones sociales. (Allison M., 2003.p.67).

El rol de madre que suele aparecer en todas las películas de Almodóvar aquí queda representado por dos mujeres: la madre de Ángel, fanática católica cuyo legado a su hijo es un perturbador complejo de culpa. Por otro lado, Pilar, la madre de Eva, compañera moderna, liberal y confidente de su hija. Según Almodóvar estas mujeres son una buena muestra de las dos Españas: *“una tolerante, amiga de sus hijos, que simboliza un poco a la España que ha cambiado, se ha humanizado y perdido prejuicios, y la otra es la intolerante de siempre”* (Vidal, 1988,p.177)

María: Los hombres pensáis que martar es un delito. Las mujeres, sin embargo, no lo consideramos así. Por eso en todo criminal hay algo femenino.

Diego: Y en toda asesina algo de masculino.

María: Te he buscado en todos los hombres que he amado. He tratado de imitarte cuando los mataba

Se trata esta de una película que de forma clara refleja la inversión de géneros caracterizadora de Almodóvar... aquí es el hombre quien se convierte en objeto de la mirada femenina y masculina (a través de Ángel), Diego es convertido en fetiche...a

pesar de que lo pudiéramos ver como un “maestro” para María ella es finalmente quien osa matarlo. Es decir, en *Matador* se cuestiona el dominio exclusivamente masculino de ser, tanto el incitador de la acción, como quien lleva la mirada.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: La Señora (Madre de Ángel)



Observaciones: Mujer extremadamente religiosa que presume de su pertenencia al Opus Dei. El nivel cultural viene derivado de su status económico... El castigo, la flagelación es su forma de vida. Le importa más la imagen y el posible castigo divino que su propio hijo.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
Profesión	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras	Grado de dependencia de los hombres...	5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
Orígenes	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
Clase social	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Eva Soler



Observaciones: Es una profesional del mundo de la moda pero cuando se enamora de Diego, ya no le importa su carrera, sólo él (su única obsesión es que él la deje). Es capaz de perdonar su infidelidad siempre que se quede con ella ("olvidaré si tú te quedas conmigo")

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: María Cardenal



Observaciones: Es una reputada abogada que a pesar de su independencia absoluta crea unos vínculos irrompibles con Diego, hasta el punto de no poder vivir sin él. Disfruta de su independencia, es una mujer liberal que disfruta de su feminidad a todos los niveles.

Disfruta del sexo en un entorno de muerte al igual que Diego. A ambos les obsesiona la muerte como fuente de disfrute y placer.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
Profesión	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Pilar (Madre de Eva)



Observaciones: Es una mujer que muestra su adaptación a

los tiempos con un modernismo exagerado para su edad, una forma de pensar “supuestamente” abierta y una forma de vestir extravagante. Sin embargo, no deja de notarse su educación tradicional cuando no quiere que su hija deje a su pareja, quiere que esta transija, perdone para

mantener su status. Comentarios como “tendrías que hacerte valer un poco más, hija” hacen que la veamos como una madre tradicional, lejos del aspecto que pueda tener.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda Sin datos
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Julia (psicóloga de Ángel)



Observaciones: Es una mujer liberada sexual y personalmente pero eso no le impide mostrarse sensible e incluso maternal hacia la figura de Ángel, el asesino.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
Profesión	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

8.6 La mujer en *La ley del deseo*



Sinopsis:

Pablo y Tina son hermanos. Sus padres se separaron cuando ambos eran chicos, de sexo masculino. Tina era Tino, cuando se fue a vivir con su padre que ya mantenía relaciones con él. Se cambió de sexo y de ese modo se convirtió en la mujer de su padre. Después de unos años el padre la abandona y Tina no vuelve a poner los ojos en ningún otro hombre, los odia.

Pablo escribe y dirige películas. Está enamorado de Juan, un chico encantador que también le quiere pero al contrario que su hermana no se complace en el dolor. Intenta superarlo a través de la creación. El mejor modo de olvidar es desarrollar sobre el papel todo lo que su vida tiene de insuficiente. Juan se va a su pueblo de vacaciones y le escribe a Pablo una carta encantadora pero carente de pasión. Pablo le contesta escribiéndole él mismo la carta que necesita recibir Juan, y Juan se la reenvía firmada y encabezada.

Hace unos veinte años que Tina se cambió de sexo. Después de su padre no ha habido ningún otro hombre. Comparte su vida con una modelo que tiene una niña de 10 años. La modelo también la abandona. Tina se queda con la niña y se comporta como si fuera su auténtica madre. La niña a su vez está enamorada de Pablo.

Pablo conoce a Antonio, un chico andaluz, posesivo y contradictorio que en cuestión de horas pasa de tener la primera experiencia homosexual a convertirse en

un amante posesivo y amenazador.



Lee la falsa carta de Juan y cree que es auténtica. Discute con Pablo pero el director no se lo toma en serio. Antonio se va de vacaciones, cuando se despide de Pablo le sugiere que escriba con nombre de chica para que sus padres no sospechen nada. Por entonces Pablo se encontraba inmerso en la escritura de un guión cuyo personaje principal estaba inspirado en su hermana. Cuando le escribe a Antonio utiliza el nombre de este personaje: Laura P. Pero no es lo que Antonio necesita. Pablo rompe definitivamente con él. Le confiesa que sigue enamorado de Juan y que irá a verle a un pueblo del sur donde vive. De nuevo firma la carta como Laura P. La noche antes de que Pablo llegue al pueblo de Juan, Antonio se desplaza hasta allí y sin que nadie los vea le mata. Cuando Pablo llega, la guardia civil acaba de descubrir el cadáver en la playa.

Después de ser interrogado por la guardia civil Pablo vuelve a Madrid. En el camino las lágrimas le impiden ver un árbol. Tiene un accidente. Recibe un golpe en la cabeza y queda amnésico. La policía descubre las cartas de Laura P. (se las entrega la madre de Antonio). Descubren también que Pablo está escribiendo un guión sobre un personaje del mismo nombre, que les recuerda a su hermana Tina. Comprueban que todo ha salido de la máquina de escribir de Pablo que protegido por su amnesia no aclara nada. Todas las sospechas recaen sobre Laura P. Todos la buscan, pero nadie la encuentra.



Antonio vuelve a Madrid, mientras Pablo continúa recuperándose en el hospital seduce a Tina, para sentirse cerca de su hermano. Tina no lo sabe, le cree. Después de años su corazón vuelve a palpar al compás del deseo.

Cuando Pablo se entera huye del hospital y se reúne con Tina y Antonio. Después de este encuentro nada va a ser igual...⁶⁸

Análisis Fílmico

Se trata de un gran melodrama pasional con asomos criminales, ambientado en el entorno gay, lo enrevesado de la trama tiene explicación si se entiende dentro de la movida madrileña con la importancia que ésta tuvo para el director.

El amor y sus peligrosas pasiones entre homosexuales son el centro de atención de una historia contada de modo particular por Almodóvar.

Los personajes que representan “sexualidades alternativas” o “anormales” pueden resultar aparentemente kitsch y melodramáticos – incluso amanerados o camp- pero nunca se descubren como personajes meramente gratuitos; por el contrario Almodóvar construye personajes con sexualidad y género diferentes para ilustrar aspectos culturales que necesitan reevaluarse, para hacer visible lo que en nuestra cultura se pretende hacer invisible: la marginalidad de individuos “invertidos” (sexual y genéricamente) y, asimismo, para destacar que la sexualidad y el género

son conceptos flexibles y, por tanto, sujetos a cambio (Pastor, 2005. p.442).

Aparecen en escena el frenesí amoroso, la presencia de la familia como elemento todavía importante en la estructura social, el mundo del teatro y los tópicos iconográficos españoles sobre todo en torno a la religión.



Colores sofocantes que transmiten el calor insoportable del verano madrileño, con Tina poniéndose debajo de la manguera del funcionario municipal, porque el sofocante calor es también el sofoco de su existencia, abandonada por los hombres y mujeres a los que ha amado (Zurián, 2005.p.24).

Si bien la mujer como tal aparece representada aquí por una única protagonista y que además no lo es desde el principio de su vida, Tina, el sentimiento femenino, su entrega al amor y la pasión si se muestran a través del amor homosexual entre los protagonistas de la película. Se crea un triángulo similar al que pudiera surgir en cualquier relación heterosexual que provoca reacciones irracionales y en la que cada uno asume un papel, en algún caso identificamos un fondo femenino

⁶⁸ Sinopsis procedente del dossier de prensa elaborado para el estreno de la película.

tras el modo de comportarse y actuar de alguno de los personajes y como tal, como mujeres podrían ser analizados.

Almodóvar aboga por una tradición directa de la diferencia sexual en el discurso fílmico, cuya misión principal es la búsqueda de una nueva concepción histórica del género y la sexualidad: poder expresar y vivir el deseo genérico-sexual con absoluta libertad y acabar con la homofobia represiva de la tradición. En la España de la modernidad, el deseo de Tina debe comprenderse como una necesaria y legítima oscilación en el proceso de identificación genérico- sexual, y de ahí que Tina exprese dicha oscilación a través de su imagen corporal (con la intervención quirúrgica) y a través de su ambigüedad sexual. Tina representa el vehículo eficiente del que se sirve Almodóvar para plasmar dos temas íntimamente ligados: la diferencia genérico-sexual y la naturaleza flexible y mutable de la sexualidad y el género (Pastor, 2005. p. 443)



A pesar de que la acción está en la relación amorosa el centro de atención está en Tina, una mujer frustrada, celosa, dolorida, enterrada en su pasado.

Los personajes se entregan a pasiones sin límite en una estructura narrativa

que mantiene las constantes de la obra de Almodóvar, de nuevo la muerte, de nuevo la religión.

La ley del deseo se presenta casi como una película futurista porque ante todo Almodóvar no se detiene en el momento de complicar las tramas delirantes, para romper esquemas y dejar al espectador desnudo ante la película.

Se nos ofrecen relaciones que siguen distintos modelos: las que no acaban, las imposibles por la clara negación de alguno de los sujetos a participar de la pasión, las que se ven truncadas por elementos externos, las que terminan por el propio desgaste y suelen conducir a otras nuevas...

Aquí la forma de amar de los personajes establece una relación con la capacidad intelectual de cada uno. De forma que las pasiones más puras, más radicales son las de Antonio, que no deja de ser un joven muchacho con un pasado sin interés y con una personalidad débil. Mientras Pablo y Tina pagan las consecuencias de vidas tumultuosas, llenas de experiencias. Todo esto no está liberado del contexto sociocultural en el que se forma Almodóvar, y las implicaciones de una película de esta naturaleza puede tener en una sociedad que, en realidad, acaba de liberarse de unos largos y represivos años de dictadura. Así sus personajes representan una parte visible e integrante de la sociedad, pero inevitablemente experimentan dilemas y miedos porque su percepción cultural está sujeta a una fuerte estigmatización. Antonio, por ejemplo, oculta su relación con Pablo a su madre demostrando la sedimentación de prejuicios reguladores y punitivos en la nueva y joven generación española y los conflictos existentes en la autoconsciencia homosexual (Pastor, 2005.p. 447) .

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Tina



Observaciones: Mujer transexual que muestra con “promiscuidad” su sexualidad. Es la hermana del protagonista, de Pablo, dos personajes unidos por un vínculo muy especial.

Tina a pesar de su aparente modernidad muestra continuamente la educación religiosa recibida, con tradiciones profundas. Se trata de un personaje profundamente afectado por su pasado ... según ella misma confiesa ha tenido que pagar un precio demasiado alto por los fracasos con los hombres... eso es lo único que tiene. Y cuando creía que había recuperado la capacidad de amar, a un hombre, la engaña, la utiliza.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	4. Alto
	2. Secundario		5. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	6. Bajo
	6. Menos de 20 años		5. Casada
	7. Entre 20-30 años		6. Soltera
	8. Entre 30-40 años		7. Separada/divorciada
Profesión	9. Entre 40-50 años	Apariencia física	8. Viuda
	10. De 50 años en adelante		6. Extravagante
	6. Artista		7. Moderno
	7. Amas de casa		8. Normal
Orígenes	8. Profesiones con titulación universitaria	Grado de dependencia de los hombres...	9. Hortería
	9. Otras		10. Clásico o tradicional
	10. No consta		5. Dependencia personal y económica
	4. Entorno rural		6. Dependencia personal pero no económica
Clase social	5. Entorno urbano		7. Independencia personal y dependencia económica.
	6. No consta		8. Independencia total.
	5. Clase alta		
	6. Media – baja		
	7. Media – alta		
	8. Clase baja		

1.7 La mujer en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*



Sinopsis:

Pepa e Iván son actores de doblaje. Por su profesión él ha declarado su amor a las mujeres más hermosas del cine y la televisión, lo malo es que no han sido las únicas.

Después de una relación de años rompe con Pepa, le deja un recado en el contestador diciéndole que le prepare la maleta con sus cosas. Pero no soporta la casa llena de recuerdos y la pone en alquiler. Iván no llega, ni llama, y Pepa tiene que decirle que acaba de enterarse de que está embarazada. Mientras lo espera, la casa se va llenando de gente a través de los cuales descubre un montón de cosas sobre la soledad y la locura, también se entera de algunos secretos de Iván.

Llega, por ejemplo, Candela, una amiga de Pepa que huye de la policía. Candela se había liado con un terrorista chiíta que utilizó su casa de cuartel general, sin ella saberlo. Pero como si tuviera pocos problemas Pepa no duda en darle asilo.

Lucía es otra de las visitas y viene en busca de Iván. Veinte años atrás fueron amantes y de su relación nació Carlos, detalle que Pepa desconocía y que descubre cuando Carlos, todo un hombre ya, viene a alquilarle la casa.

También aparece la policía que busca a Candela. Pepa consigue librarse de ellos, a base de desesperación e ingenio. En la confusión Lucía les roba las pistolas. Cuando se queda sola con Pepa le amenaza con las armas, obligándole a decirle el paradero de Iván. Mientras Pepa se decide a hablar Lucía le cuenta su pasado:

después de nacer Carlos y ser abandonada por Iván, Lucía consumió su juventud en un hospital psiquiátrico. Un día cuando veía la televisión oyó la voz de Iván diciéndole a la protagonista las mismas frases de amor que le había dicho a ella veinte años antes. Fue como un revulsivo, recobró la razón y la memoria y salió el hospital dispuesta a recuperar el tiempo perdido y hacerle pagar a Iván aquellas dos décadas de silencio y vacío.



Pepa le aconseja que lo olvide, como ella misma está haciendo. “Voy a matarle, sólo así podré olvidarlo”.

Iván está en el aeropuerto, a punto de zarpar en un avión con su nueva amante. Pepa intenta desarmar a Lucía e impedir que llegue al aeropuerto, pero Lucía no está dispuesta a que nadie se interponga entre el cañón de su pistola y su antiguo amante. Camino al aeropuerto las dos mujeres se batieron en un violento duelo. En el último momento Pepa consigue desarmar a la demente y salvar a Iván.



Lucía es detenida por la policía, les ruega que la lleven al hospital. Por fin Pepa e Iván se encuentran frente a frente. Él se deshace en palabras de agradecimiento, en un alarde de generosidad la invita a tomar algo en la cafetería y reconsiderar su situación, pero Pepa lo rechaza. Ya no lo necesita, no quiere convertirse en otra Lucía. Todo lo que había pensado decirle en las últimas horas se termina resumiendo en una sola palabra: ADIOS.⁶⁹

Análisis fílmico.

Mujeres al borde de un ataque de nervios adopta las convenciones de la comedia de enredo, a partir de una estructura muy clásica en la que se integran, aparentemente sin ninguna contradicción, algunas de las imágenes de marca más características del cine de Pedro Almodóvar, un eclecticismo que conjuga la tradición del sainete con las influencias del pop-art y de la cultura underground. Si bien es cierto que esta película es, de entre todas las suyas, aquella que menos achaca esas derivaciones y digresiones - en forma de historias paralelas, acotaciones, repentinos cambios de registro genérico, spots televisivos...- que a menudo inundan sus

películas, ello no quiere decir que éstas no existan ni que carezcan de importancia. Al contrario, no sólo poseen una notable presencia, sino que enriquecen el relato central o, sencillamente, se reciclan para adaptarse a los códigos de un género concreto, el de la comedia vodevilesca, en el que, más o menos, todo está permitido.



Sirva como ejemplo la historia de los terroristas chiítas, que se concreta en el personaje de Candela, el cual, aparte de poner en escena los momentos más hilarantes de la película, se utiliza como contrapunto del de Pepa: éste, aquél, en pleno ataque de nervios; éste, siempre al borde.

Otros personajes, pese a que en su extravagancia puedan ser tachados de imposibles – caso del taxista o, en menor medida, la portera- remiten de nuevo a las unánimemente admitidas reglas genéricas y se insertan a la perfección en los rasgos propios de la realidad española.

⁶⁹ Sinopsis procedente del dossier de prensa elaborado para el estreno de la película.

Es la historia de Candela y sus terroristas la que hace derivar el relato hacia la comedia. Hasta entonces, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no dejaba de ser un melodrama que Almodóvar muestra inspirado en la obra de Cocteau, *La voz Humana*, y que Pepa, su protagonista, apenas sí abandonará, pues su situación- su conversación permanentemente pospuesta con Iván- no se modificará hasta la secuencia final en el aeropuerto.

En el caso de *Mujeres...* se muestran cinco mujeres como representantes de un abanico completo de personajes femeninos muy divertidos que tienen en común su insatisfacción de la que, de algún modo son responsables los hombres.

Son mujeres entrañables por su transparencia e inocencia y pueden suscitar la compasión de quienes las rodean; menos complaciente es el retrato de las dominantes Paulina (Kity Manver) y Marisa (Rossy de Palma). Pepa parece entonar la espléndida canción de *Puro teatro* con que se cierra el relato y que es un reproche hacia la pose de galán seductor que ha sido para ella Iván (Fernando Guillén).

La mayoría de los personajes femeninos son mujeres fuertes, independientes económicamente, modernas, capaces de sobreponerse a las circunstancias. Pero ello no impide que sufran por culpa del desamor o el trato dado por los hombres.

Mujeres maduras de clase media, más fuertes en un sentido, más débiles en cuanto han renunciado a la lucha e incluso representantes de la burguesía que Almodóvar representa como pertenecientes a otra generación, con otros valores, constatando la presencia de esta clase pero marcando las distancias insalvables que hacia ellos tienen los otros personajes con quienes se relacionan.

Almodóvar cuestiona o desmonta el sistema jerárquico patriarcal característico de los géneros clásicos que imita, o que más bien redefine, apoyándose en la tradición española y, sobre todo, concediendo la iniciativa y la prioridad visual a la mujer, que ocupa el espacio fílmico despojada de los condicionamientos de objetivización y fragmentación visual. (Ballesteros, 2001, p. 61)

Esta película levantó cierta polémica entre un sector de la crítica y del público a quien resultaba difícil identificarse con la sentimentalidad y neurosis femeninas presentadas en el largometraje, sobre todo desde las filas del feminismo, que llevaba décadas luchando por eliminar del imaginario social el estereotipo de la mujer histérica y emocionalmente débil (Ballesteros, 2001, p. 74).

El cine de Almodóvar, muy especialmente *Mujeres al borde un ataque de nervios*, representa un cambio en la representación a través del cine de la vida cotidiana española y más aún de la vida cotidiana urbana ; produce el efecto particular de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores han querido ordenar equilibradamente ; este cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había forjado ante la sociedad... muestra el lado absurdo y surreal de la vida cotidiana (Martínez-Vasseur, 2005.p.109-110).

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Paulina Morales



Observaciones: Representa el papel de una abogada cruel, sin escrúpulos. A pesar de ser conocida como una abogada feminista su actitud hacia las mujeres deja bastante que desear.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Candela



Observaciones: Candela llega de Málaga para triunfar como modelo. A pesar de ser una joven atractiva está llena de inseguridades y su facilidad para enamorarse la convierte en un blanco fácil para el sufrimiento.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Pepa

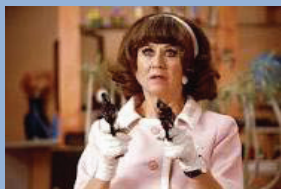


Observaciones: Trabaja como actriz de doblaje y su posición económica le permite tener total independencia económica pero su infelicidad viene por el engaño del hombre al que ama... es el amor el que la hace perder el sentido. Esto no significa que dependa de los hombres a nivel personal ya que una vez superado el fracaso amoroso toma las riendas de su vida y abandona definitivamente al hombre que la ha hecho sufrir..

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
	3. Figurante		3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
Edad aproximada	3. Entre 30-40 años	Estado civil	3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
Profesión	3. Profesiones con titulación universitaria	Apariencia física	4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
Orígenes	3. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		
Clase social			

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Lucía



Observaciones: Lucía a pesar de no trabajar tiene una posición económica y social más que acomodada, pertenece a una familia de clase alta y vive de su familia. Sin embargo esto no la convierte en independiente ya que vive obsesionada por el que fue su marido, Iván, que la dejó y ella no puede olvidarlo. Desde joven mostró problemas psicológicos agudizados por la obsesión por Iván.

<div>Papel</div> <div>Edad aproximada</div> <div>Profesión</div> <div>Orígenes</div> <div>Clase social</div>	<div>1. Principal</div> <div>2. Secundario</div> <div>3. Figurante</div>	<div>Nivel cultural</div> <div>Estado civil</div> <div>Apariencia física</div> <div>Grado de dependencia de los hombres...</div>	<div>1. Alto</div> <div>2. Medio</div> <div>3. Bajo</div>
	<div>1. Menos de 20 años</div> <div>2. Entre 20-30 años</div> <div>3. Entre 30-40 años</div> <div>4. Entre 40-50 años</div> <div>5. De 50 años en adelante</div>		<div>1. Casada</div> <div>2. Soltera</div> <div>3. Separada/divorciada</div> <div>4. Viuda</div>
	<div>1. Artista</div> <div>2. Amas de casa</div> <div>3. Profesiones con titulación universitaria</div> <div>4. Otras</div> <div>5. No consta</div>		<div>1. Extravagante</div> <div>2. Moderno</div> <div>3. Normal</div> <div>4. Hortera</div> <div>5. Clásico o tradicional</div>
	<div>1. Entorno rural</div> <div>2. Entorno urbano</div> <div>3. No consta</div>		<div>1. Dependencia personal y económica</div> <div>2. Dependencia personal pero no económica</div> <div>3. Independencia personal y dependencia económica.</div> <div>4. Independencia total.</div>
	<div>1. Clase alta</div> <div>2. Media – baja</div> <div>3. Media – alta</div> <div>4. Clase baja</div>		

Ficha de análisis

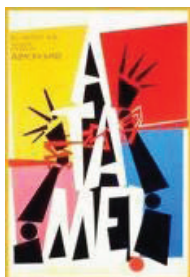
Nombre del personaje: Marisa



Observaciones: Es un personaje del que apenas se sabe nada en la película, se describe por su comportamiento y su actitud arisca y despótica con todo el mundo.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal económica Independencia personal dependencia económica Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.8 La mujer en *¡Átame!*



Sinopsis:

Ricky un joven que ha permanecido durante años en un psiquiátrico está obsesionado con volver a poseer a Marina, una actriz de cine porno con quien se acostó en una escapada del centro en el que estaba recluido. Cuando el juez considera que ya se puede reinsertar en la sociedad, Ricky sólo tiene un objetivo buscar a Marina y formar con ella una familia. Para conseguir su amor decide raptarla y mantenerla secuestrada en su propia casa, el secuestro durará tanto como ella tarde en enamorarse de él. La historia termina con final feliz y la persistencia del muchacho enamora finalmente a Marina que a pesar del comportamiento anormal de su secuestrador no puede evitar quedar prendada de él.

Análisis fílmico

En esta película la luz, el color y la decoración postmodernista se combinan con imágenes religiosas creando un clima especial muy a lo Andy Warhol.

De nuevo vuelven las alusiones directas a la tradición religiosa de la España más profunda. La Virgen María usada como ornamento en lugar de adoración religiosa hace un comentario respecto a la forma en que las percepciones religiosas cambian en España y también establece un paralelismo entre la imagen y el personaje principal, Marina. Como la Virgen María, Marina, es una figura que inspira fortaleza espiritual y determinación, y como la Virgen, ella también es adorada y observada como un objeto de decoración y deseo.



El consumismo propio de una sociedad que empieza a disfrutar del estado del bienestar, es mostrado también a través de referencias al entorno del ocio: programas de televisión, publicidad, otras películas y el teatro dentro de la cinta. Las alusiones y elementos que conforman la película sirven no sólo para ambientar la película y la historia sino también para hacer un guiño a la nueva España que ya estaba plenamente asentada a estas alturas de los noventa.

La película que Marina ve cuando está cautiva, *The night of the living death*⁷⁰ actúa riéndose de su condición de secuestrada atada a una cama. La publicidad, especialmente uno de los anuncios, habla sobre la situación de los jubilados y sus pensiones pequeñas. Muestra a una pareja joven, perteneciente al grupo nazi alemán planeando su jubilación con décadas de anticipación y luego se les muestra viejos de vacaciones en España. Esto está parodiando y aludiendo directamente al régimen franquista al invitar a los españoles a ser como los alemanes nazis.

⁷⁰ *La noche de los muertos vivientes* es una película de terror de 1968 dirigida por George A. Romero



71

La intertextualidad está presente de forma obvia a través de la película que está siendo rodada dentro de la película. Esta es una historia de amor que se hace paralela a la historia de la película de Almodóvar. Las dos películas tienen como personaje central a un hombre que está perdidamente enamorado y quiere llevar a la mujer de sus sueños a un lugar alejado de todo para vivir juntos y felices para siempre.

La mujer en ambos casos, en las dos películas se resiste a los deseos del hombre, pero al mismo tiempo parece conmovida por la fuerza del amor que él le demuestra. Las dos películas tienen un final abierto muy parecido, la mujer termina colgada de una cuerda sin lugar donde ir, luego de decidir que no se dejaría llevar por el hombre, y en *¡Átame!*, Marina termina conduciendo en una carretera abierta, con su hermana y su amante, el ex secuestrador, insegura de lo que será su vida a partir de ese momento, tras haber aceptado la proposición del hombre.

⁷¹ En esta imagen de la película aparece Paco Rabal que representa el papel de un director de cine porno con el que trabaja Marina y a la que trata como su musa.



Los personajes que aquí aparecen son totalmente atípicos, son ladrones, traficantes de drogas, amas de casa... Dos tipos de mujeres son las que se pueden ver en el largometraje, dos tipos muy diferentes, Marina y la esposa del director de la película que está siendo rodada. Marina es una estrella de películas porno, adicta a las drogas y con problemas policiales, de buen corazón, soltera y que representa a la mujer luchadora, la que no escapa de las dificultades de la vida. Ella espera hacer algo mejor, llegar a una vida mejor pero sola ya que no ha encontrado ningún hombre lo bastante bueno. Acepta actuar en una película para comenzar un cambio en su vida. A pesar de ser fuerte, se muestra vulnerable, necesita ser dirigida, primero por el director de cine y luego por su secuestrador. Ella parece estar representando a la mujer que cree ser independiente pero que en realidad necesita ser controlada por una fuerza ajena a la propia, una fuerza masculina. La mujer del director representa a la antigua generación de mujeres, las que sirven al marido y que literalmente caminan

detrás de él. Ella es un ama de casa silenciosa y cabizbaja, hace cuanto le pide su marido sin reclamar, aunque no es feliz con el tipo de vida que tiene, no parece querer ni esperar ningún cambio. Ella sabe que su marido está obsesionado con Marina, que le dio un papel en la película sólo para estar cerca de ella, y usa su tiempo libre para ver sus películas porno y fantasear con ella, pero esta mujer prefiere esconder sus sentimientos de insatisfacción, no es capaz de imaginar la vida sola.



El secuestrador es un ladrón que ha estado gran parte de su vida en un hospital mental y encuentra la forma de salir acostándose con la administradora del hospital. Al igual que Marina, él es un objeto sexual en *¡Átame!*, observado por la cámara desde el punto de vista de una mujer deseosa (la administradora del centro psiquiátrico) ...

Al no ser capaz de llamar la atención de Marina, entregándole su corazón en forma de una caja de bombones, decide secuestrarla. A pesar de que el modo en que éste trata de establecer contacto con la mujer es violenta y controladora, él no es

quien tiene todo el poder. El secuestrador es totalmente dependiente del amor y comprensión de Marina para continuar viviendo, pues su único propósito en la vida es hacer que ella se enamore de él. Aunque Marina pasa de tener el control de su vida a que su secuestrador le diga que hace y cuando, ella mantiene el control de sus emociones y con esto ella es capaz de manipular al secuestrador. La única vez que ella muestra compasión e interés real en el hombre, es cuando lo ve herido luego de haber salido a buscar drogas para ella, es cuando su amor maternal y el cariño afloran. A través de esto, se establece otra conexión entre ella, la Virgen María y la religión. Esos segundos de amor espiritual contrastan de manera directa con las escenas de sexo.

Otra característica postmodernista que muestra Almodóvar en esta película es la de encontrarnos con rasgos de distintos géneros del cine. *Átame* se convierte en una teleserie irónica, se presentan situaciones fuera de lo común tratados como si fuesen cosas de la vida cotidiana. Esto se observa en el modo en que los diálogos están estructurados, en las acciones y reacciones de los personajes. Un ejemplo de esto es la escena en que Marina le pide a su amante ex secuestrador que la ate otra vez antes de salir, porque ella no está segura de si esperará a que él vuelva sabiendo que está libre. Por el mismo tipo de situaciones, la película también es un drama, el hombre y la mujer no tienen sus vidas completamente claras, no son felices y no saben si el amor y una vida juntos es la respuesta a los problemas. Hay también características del suspense y horror a través de las escenas de secuestro donde el hombre actúa de forma violenta y amenazante. Por otro lado, el centro de la película es una comedia romántica con fuertes características sexuales que la aproximan más a la pornografía que a la sensualidad. (¡Átame! el feminismo y el postmodernismo, 1998)

El final es el que se plantea en todo romance, un final feliz aunque en este caso no tenemos la sensación de que la felicidad sea para siempre. Marina no está

segura de si lo que necesita para completar su vida es formar una pareja , si tener a un hombre a su lado que la proteja y sea el padre de sus hijos es lo que ella desea. Marina no está segura de si ser un ama de casa y atender a las demandas de su marido es el cambio de vida que ella esperaba.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Directora del centro psiquiátrico

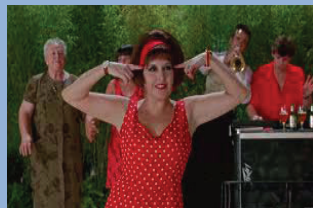


Observaciones: La poca información que en la película se da de esta mujer es suficiente para elaborar un perfil que nos deje entrever un personaje que profesionalmente ha alcanzado el máximo pero en la faceta sentimental no puede evitar enamorarse de una de los enfermos a pesar de saber que él sólo la utiliza para conseguir beneficios en el centro. Ella paga por sus servicios como un hombre por los de una prostituta.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
Profesión	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Lola



Observaciones: Lola es la hermana de Marina, se dedica a la producción cinematográfica. Ejerce de hermana mayor con Marina, la cuida, la protege y aconseja.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Marina Osorio



Observaciones: Marina es actriz y desde siempre ha vivido de explotar su belleza. Apenas tiene formación y aunque ya no depende tanto de ellas su coqueteo con las drogas le llevó a cierta dependencia. Siempre ha sido una mujer independiente pero cuando conoce a Ricky acaba por necesitarle, tal y como él pretendía.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.9 La mujer en *Tacones lejanos*



Sinopsis: Becky del Páramo es una famosa cantante de pop de finales de los años sesenta, con dos matrimonios en su haber y algunos amantes más. De su primer matrimonio tiene una hija (Rebeca) a la cual abandona con el padre para dedicarse por entero a su carrera fuera de España. Rebeca crece obsesionada por la ausencia materna. Quince años después Becky vuelve a Madrid, viene a actuar y de paso a arreglar algunas cuentas pendientes, especialmente la relación con su hija. Rebeca va a recibirla al aeropuerto, adora a su madre, pero eso no le impide odiarla también. El reencuentro no es fácil para ninguna de las dos, es imposible asumir con naturalidad quince años de silencio⁷².

Análisis fílmico

Tacones lejanos es de nuevo una historia de mujeres, de madres, contada desde una perspectiva distinta, la almodovariana, que dista mucho de la representación tradicional de este tipo de personajes, lejos de modelizaciones y visualizaciones icónicas convencionales.

Los personajes que en esta película se presentan son personajes complejos e imperfectos porque tal y como expresa el director en los comentarios y reflexiones tras el estreno de la cinta se siente próximo a este tipo de seres siempre que sea capaz de explicar en qué consisten sus imperfecciones, lo que equivale a explicarles como seres humanos. El reto como guionista y director, señala Almodóvar consiste en hacer diáfana su complejidad, que uno pueda leer en sus ojos y en sus palabras

⁷² Sinopsis tomada de la colección Todo Almodóvar publicada por **Diario El País** en 2004

las razones que inspiran sus actos.⁷³

Tacones lejanos nace del desarrollo de la escena de confesión de Rebeca (confiesa el asesinato de un amante de su madre) en la televisión.. a partir de ahí se trataba de descubrir, comprender y crear a la vez un carácter femenino que fuera capaz de hacer eso: confesarse en directo en un telediario. (Strauss, 1995,p.117).

El espectador se identifica con Rebeca, mujer casada con un ser despreciable; Manuel, machista, chulo, egoísta y “facha”, que la humilla hasta el punto de serle infiel con su propia madre, que la ridiculiza en público y en privado y no duda en tener como amante a la compañera de los noticiarios de Rebeca. Un ser insensible que lejos de preguntarse por la razón de la desazón de su mujer, se limita a tacharla de “rara”. Nos enfrentamos al estereotipo de la mujer maltratada psicológicamente por su marido, un problema de género habitual en la sociedad contemporánea, representado por un personaje que no ha conocido el amor verdadero, y quiere aquello que le hace daño. Es la relación a la que está acostumbrada desde niña, doblemente abandonada, primero por su madre, más tarde por su marido. Será la niñez la que marque su vida de adulta, tal como interpreta el psicoanálisis. (M.L García, 2009)

Marisa Paredes encarna el papel de mala madre, que abandona a su hija, este es el centro de la película. La actriz va a encarnar a un tiempo el formidable egoísmo de la artista y el arrepentimiento progresivo de la madre desnaturalizada. (Sotinel, 2010,p. 52). Si bien la personalidad de Becky es construida al inicio de la película es al final cuando se produce su transformación total, una madre, tal y como la entendemos en la cultura cristiana, ha de serlo hasta el final y si bien Becky no lo ha demostrado en su trayectoria vital sí busca el perdón a través de su autoinculpación en la muerte de Manuel para así “compensar” a su hija por el tiempo de desamparo y

⁷³ Comentarios del director tomadas de la página web oficial del director. www.clubcultura.com

de ausencia que tuvo que vivir. Todo esto supone una liberación para el espectador que desde un principio se ha sentido identificado con Rebeca, la hija abandonada, el personaje que se construye a lo largo de la película y que ha sufrido durante toda su vida los errores de otros.



Los hombres tienen en esta película un papel secundario, lo realmente importante para el director, Almodóvar es dejar constancia de esa relación de admiración hija-madre, que sólo se verá correspondido al final. Rebeca sólo sentirá realmente el amor de madre cuando ésta miente por ella, porque se autoinculpa de un crimen que no ha cometido, eso sí, ha necesitado estar en el lecho de muerte para tomar esa decisión... de ese modo cumplía en cierto modo lo que al comienzo de la película le confesaba a Manuel: *"durante cincuenta años he sido una mujer maravillosa... ahora quiero ser una persona maravillosa"*.

Marsha Zinder ha analizado *Tacones lejanos* como un título que proclama tajantemente que el amor materno/el amor para la madre están en el centro de todo melodrama.



Al dedicarle *Pienso en mí*⁷⁴ a su hija, la versión de Becky transforma el sentido original de la canción, la invitación a un masoquismo heterosexual compartido ahora trastocada en una expresión maternal. La Rebeca vista en esta escena tiene poco que se ver con la elegante profesional vestida de Chanel de la primera parte de la película: aquí el jersey voluminoso y su cara limpia de maquillaje refuerzan la movilidad de posiciones e identidades. (Vernon, 2005.p. 169)

Si en la mayoría de películas de Almodóvar hay claras referencias a piezas del cine y la literatura universal en esta película se hace evidente la intertextualidad; al igual que Lana Turner en la película de *La imitación de la vida de Sirk* (1959), Becky es una artista ambiciosa que, por su carrera deja de dedicarse a su hija, del mismo modo, su hija se enamora de uno de sus ex – novios. Así mismo se establece un paralelismo entre la relación madre/hija en *Tacones lejanos* y los personajes de *Sonata de Otoño* de Bergman (1978). Rebeca en *Tacones lejanos* se atreve a hacer frente a su madre y rebelarse contra su actitud dominadora cuando ya es una mujer adulta. (Markus, 2005.p 420).

El contexto familiar que rodea esta película es el de una familia desestructurada, con una madre que “cría “ a su hija en el seno de sucesivos matrimonios y noviazgos... de manera que la pequeña no recibe la suficiente atención, obligándola a crear una especie de mundos internos que llenen los vacíos

⁷⁴ Canción de la cantante española Luz Casal

que familiarmente padece. La pequeña Rebeca comienza a rebelarse contra el orden familiar y culpa a las distintas figuras paternas de la infelicidad personal y de la de su madre.

En *Tacones lejanos* se abordan las cualidades cinematográficas desde un punto de vista diferente, extrayendo los elementos que más se adecúan a su propia visión, es decir, personalizando el discurso cinematográfico, reconvirtiendo los personajes femeninos en seres fuertes, independientes y con comportamientos que intentan romper estereotipos, o mediante la articulación netamente contemporánea, aun cuando las mujeres estén atrapadas en modelos convencionales.

En la obra del director se produce una brecha temática con el estreno de *Tacones lejanos*. Retomando la realidad burlesca y dramática tan arraigada en la literatura española y la representación deforme de ésta. (García, Llorente, & Cortés, 2009).

Tacones lejanos es una tragedia vestida de comedia, un melodrama cuya forma y expresión es indivisible, sujetos esperpénticos al más puro estilo hispano que entienden que no existe drama sin humor.

La estructura de familia se presenta en *Tacones Lejanos* como un mundo complejo, que nos sorprende por la ruptura que se produce con la familia entendida como tradicional:

- El personaje representado por Miriam Díaz Aroca, la presentadora-traductora de sordomudos, es el estereotipo de chica guapa y tonta pero que no muestra ningún escrúpulo para declarar las veces que se acostó con Manuel delante de su viuda. Es la clásica femme fatale o vamp, se trata de una mujer ambiciosa, peligrosa y fatal para el hombre que se encapricha de ella. El personaje de la película romperá el estereotipo, presentándose como un personaje bueno, también víctima de las rígidas normas sociales.

- Los roles se cambian y la madre se mostrará finalmente como un ser infantil, inmaduro, siendo la hija la que cuidará a su madre aún habiendo sido abandonada.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Becky del Páramo



Observaciones: De apariencia fría, sobre todo en el comportamiento con su hija. Se comporta como una artista de antaño, preocupada por su aspecto, sus apariciones públicas... Su debilidad tal y como ella declara son los hombres: *"Manuel me sedujo y yo me dejé seducir, no es algo de lo que me sienta orgullosa pero siempre fui débil con los hombres"*.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Rebeca Giner



Observaciones: Una mujer que todo cuanto ha hecho en su vida ha sido por y para su madre, precisaba el reconocimiento materno, para ella un modelo a seguir, sin embargo cree que nunca ha estado a la altura.

Es una mujer llena de inseguridades, inseguridades a las que poco ayuda el tener una madre “artista”, que lo es y ejerce de ello tanto en su vida profesional como en la personal. Siente la sombra de su madre como una losa que ni siquiera le permite ser feliz en sus relaciones de pareja.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Paula



Observaciones: Se muestra como una mujer noble, compasiva... Desde su frágil condición social se presenta como cualquier otra mujer rendida al amor, un amor entregado a uno de los personajes puestos en escena por el juez, Miguel Bosé.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
Profesión	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

8.10 La mujer en *Kika*



Sinopsis: Kika es una maquilladora optimista y positiva. Vive con un fotógrafo, Ramón, muy hermético y obsesionado por la muerte de su madre. Se quieren pero no se entienden. Kika tiene una amiga con muy pocos prejuicios, Amparo. Una acérrima enemiga, Andrea "caracortada", directora y presentadora de un "reality show". Un amante americano llamado Nicolas Pierce que es

padrastro de Ramón. Una criada bigotuda, Juana, enamorada en secreto de su señora y hermana de Paul Bazo, ex-actor porno que acaba de fugarse de la cárcel. Paul Bazzo va a casa de su hermana para pedirle ayuda. En una de las habitaciones encuentra dormida a Kika. Sin poder evitarlo, la viola. Pero esto no será lo peor comparado con lo que ocurrirá a partir de ese momento.⁷⁵

Análisis fílmico

Kika recoge la tradición del cine negro. Es una crítica a la morbosidad de los reality shows de las cadenas televisivas, que por aquel entonces –año 1993- estaban tan en boga en todo el país. La violencia y el sexo se analizarán a través de la televisión usando el cine negro como contrapunto (Holguín A., 2006.p.85.)

Se trata esta de una película en la que los personajes masculinos y femeninos viven situaciones parecidas y están tratados de la misma forma, lejos del carácter

⁷⁵ Sinopsis tomada de www.filmaffinity.com

“feminista” que podía revestir los personajes de películas anteriores.

“Kika es un intento de comedia, de perfiles muy contrastados, que se envenena al final. Guarda con *Mujeres al borde un ataque de nervios* el paralelismo del humor, la historia femenina y lo urbano. Pero en *Mujeres...* la tesis consistía en mostrar una ciudad idílica donde todo era vivible y cuyo único motivo de tensión lo provocaba el hecho de que los hombres abandonaban a las mujeres, en *Kika*, la ciudad es un infierno agresor, los hombres no abandonan a las mujeres, pero les mienten, se callan, las espían, y, si llega el caso, las matan...”⁷⁶

Los personajes (amantes, ex amantes, los resentidos e intrigantes junto con los felizmente ingenuos) luchan contra sus pasiones y entre sí hasta el artificioso final feliz en el que se ve a los malos (Andrea y Nick) que se han matado mutuamente y a la protagonista Kika con la disyuntiva entre el dudoso premio de regresar con Ramón o entregarse al nuevo personaje que se cruza en su camino (Manuel Bandera).

Gran parte del humor en esta película es abiertamente negro, como la escena en la que Kika llega a casa de Nick creyendo que van a tener un encuentro sexual y terminan maquillando al aparentemente muerto Ramón. O la discutida secuencia⁷⁷ de Paul Bazzo, huido de la cárcel que acaba violando a Kika (Allison M., 2003.p.177).

Si por regla general, en casi todas las películas, la comedia quita la aspereza de la crítica al estereotipo de género, aunque sin hacerlo desaparecer... en *Kika* no se consigue, la reflexión sobre la ingenuidad de las mujeres falla con el intento de mostrar una violación cómicamente. Según el propio Almodóvar esa escena tenía como misión mostrar la fuerza de los personajes femeninos en situaciones difíciles (Strauss, 1996. p.134) ... De hecho, el representar una violación para provocar risas resultó demasiado fuerte para los censores de EE.UU, que se negaron a dar una

⁷⁶ Declaraciones de Pedro Almodóvar, press book de Kika (Madrid, El Deseo, 1993) Pag, 13,14 y 15

⁷⁷ A pesar de que la secuencia está montada como una farsa -Pablo llega vestido con una peluca Groucho Marx y una nariz falsa- la crítica y, en muchos casos el público no vio lo que Almodóvar pretendía.

calificación a la película, independientemente de cuales fueran al intenciones reales de Almodóvar al mostrar esta escena. (Allison M., 2003.p.100).

Si hay algo que llama poderosamente la atención en esta película es la apariencia de Andrea Caracortada, surrealista cuanto menos. Los vestidos que Andrea muestra en la película no son meramente mecanismos de distanciamiento, sino mecanismos convencionales para hacer que la forma femenina, se convierta en un espectáculo objetivizado (Bruzzi,S. 1997. p.11).

Stella Bruzzi une los vestidos de Andrea a una deconstrucción perversa de la feminidad:

Una anomalía sugerida por la forma alienante en que el vestuario funciona en *Kika* es que los vestidos, mientras más sensacionales son, menos expresan la belleza y atractivo de los personajes femeninos que los llevan. Esto es una contravención directa a la interpretación del adorno como algo que acentúa y complementa lo femenino (Bruzzi,S. 1997. p. 13)

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Kika



Observaciones: Es una mujer plenamente satisfecha con su trabajo como esteticista. A pesar de ser una mujer sumamente femenina, algo que pudiera estar repleto de connotaciones más propias del pasado, eso no evita que su postura vital esté llena de modernos conceptos en el entorno de la mujer al menos; disfruta del sexo con total libertad, cuando le acaban de proponer matrimonio actúa sin darle apenas importancia... conductas que desde siempre se han asociado más al comportamiento masculino, al menos en el entorno hispano.

Sin embargo, en otras actitudes da muestras de que en el fondo no es tan moderna como pudiera parecer: ya ha dejado de disfrutar del sexo con su pareja, sólo lo hace para que él disfrute, lo repite como una rutina más. Cuando se cuestiona el romper con todo termina volviendo con quien cree que debe volver. Finalmente pone su rumbo en manos de otro hombre, de nuevo es un hombre quien dirige su vida.

“Tú sigue que yo te oriento”- le dice el hombre de la secuencia final-*“eso es lo que yo necesito un poquito de orientación”*- responde-

Papel

1. Principal
2. Secundario
3. Figurante

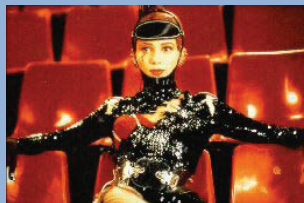
Nivel cultural

1. Alto
2. Medio
3. Bajo

Edad aproximada	1. Menos de 20 años	Estado civil	1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		
Profesión	1. Artista	Apariencia física	1. Extravagante
	2. Amas de casa		2. Moderno
	3. Profesiones con titulación universitaria		3. Normal
	4. Otras		4. Hortería
	5. No consta		5. Clásico o tradicional
Orígenes	1. Entorno rural	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	2. Entorno urbano		2. Dependencia personal pero no económica
	3. No consta		3. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social			4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Andrea Caracortada



Observaciones: Extravagante en su labor profesional, sin escrúpulos en cuanto a actitud; hace de la extravagancia su signo vital.

A pesar de ser una mujer independiente se muestra obsesionada, marcada por un amor perdido.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Juana



Observaciones: . A pesar de caracterizarse como el personaje de pueblo que viene a la ciudad a ganarse la vida trabajando en el servicio doméstico no tiene ningún problema en reconocerse como lesbiana o presumir de su bigote como signo personal. Es una mujer que se mantiene a sí misma y a su familia en el pueblo, trabaja para vivir pero su dependencia sigue existiendo no hacia los hombres sino en el vínculo familiar que siente. Se siente obligada a actuar de forma contraria a su parecer por el bien de su familia, de los suyos...siguiendo esa idea de pertenencia al grupo, de vínculo irrompible que es el círculo familiar.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Amparo



Observaciones: De apariencia vulgar, hace de su exuberancia un signo de identidad.

Papel	4. Principal	Nivel cultural	4. Alto
	5. Secundario		5. Medio
Edad aproximada	6. Figurante	Estado civil	6. Bajo
	6. Menos de 20 años		5. Casada
	7. Entre 20-30 años		6. Soltera
	8. Entre 30-40 años		7. Separada/divorciada
	9. Entre 40-50 años		8. Viuda
Profesión	10. De 50 años en adelante	Apariencia física	6. Extravagante
	6. Artista		7. Moderno
	7. Amas de casa		8. Normal
	8. Profesiones con titulación universitaria		9. Hortera
	9. Otras		10. Clásico o tradicional
Orígenes	10. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	5. Dependencia personal y económica
	4. Entorno rural		6. Dependencia personal pero no económica
	5. Entorno urbano		7. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social	6. No consta		8. Independencia total.
	5. Clase alta		
	6. Media – baja		
	7. Media – alta		
	8. Clase baja		

8.11 La mujer en *La flor de mi secreto*



Sinopsis:

Leo Macías es una escritora de novela rosa que se oculta tras el seudónimo de Amanda Gris. Obligada por contrato a entregar tres novelas al año, Leo lleva meses incumplándolo; en vez de novela rosa le sale negra. Y todo porque Paco, su marido, no está.

Paco es militar y participa en una misión de paz en Bosnia. Los meses anteriores a su partida, la pareja vivía una de sus peores crisis. El aplazamiento de la solución a sus problemas matrimoniales (podría decirse que Paco se fue dejándola con la palabra en la boca) provoca en Leo una fragilidad y una incertidumbre que invade todos los aspectos de su vida. El amor de Paco ha muerto, pero ella lo defiende ciegamente y se aferra a cualquier esperanza, por absurda que sea.⁷⁸

Análisis fílmico.

La flor de mi secreto tiene como temáticas el abandono, la soledad y el dolor fisiológico que produce la ruptura con el ser amado. Se trata de una película atmosférica donde el “clima” de la historia, la descripción del entorno y las emociones de los personajes cobran protagonismo.

La soledad de Leo, tras el abandono de su marido, y la de su madre, Jacinta, a la que al cuidado de su hermana, sólo se supera gracias a la solidaridad y compasión sobre todo y fundamentalmente de las mujeres, del entorno femenino que la rodea y de Ángel, un compañero-amigo que aparece por casualidad en su vida.

⁷⁸ Sinopsis tomada de la web especializada en cine filmaffinity: www.filmaffinity.com



La flor de mi secreto es una película sobre el sosiego, sobre la reconciliación con uno mismo. Almodóvar explora temas inéditos hasta ese momento en su obra. Se aproxima a la frontera entre la vida y la muerte que luego seguirá explorando en películas posteriores.

Con esta película Almodóvar no sólo se reconcilia con el público y la crítica españoles, sino que también supone su conversión hacia una nueva forma de crear, la de una artista con una total dominio de su visión, que ya no tiene necesidad de recurrir a la provocación o al exceso, sin rendirse a las necesidades del buen gusto y de la razón. (Sotinel, 2010. p.61)

Además del tema de la madre, en esta película se tocan otros temas muy relevantes tales como: la falta de comunicación, la guerra como empresa política absurda, la oposición entre campo y ciudad, la vuelta a los orígenes como medida terapéutica, la ambivalencia del espacio familiar, el racismo, la locura, la alienación, el papel de la literatura en la sociedad, la ficción dentro de la ficción, la necesidad crucial de la ficción en la vida cotidiana, el amor, el desamor, la amistad, la solidaridad, la compasión. (Escudero, 2006)

Fue *La flor de mi secreto* la primera de las películas en la que la alusión al pasado era directa, formaba parte de la propia historia, cuando el personaje de Leo

(Marisa Paredes) intenta acabar con su crisis vital volviendo a su origen. Siempre se ha considerado que Almodóvar está rodeado en su obra de un halo de modernidad, sobre todo con elementos directamente relacionados con la contemporaneidad como los medios de comunicación y la moda. Sin embargo, la obra de este director se construye sobre bases temáticas que provienen del cine y de la España anteriores a la democracia. Resultan una clara muestra de ello la familia como eje narrativo siempre presente, o las referencias a la tradición y a la iconografía cultural más arraigada en el imaginario español. (Sánchez-Alarcón, 2008) .

Esta película junto con *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Volver* guardan en común el hecho de mostrar protagonistas femeninas en crisis, mujeres que terminan descubriendo que su libertad, su realización como personas, pasa por aprender a vivir sin los hombres a los que han estado “encadenadas”. Tienen que romper con las ataduras culturales que durante años las han obligado a mantener su vida supeditada a la del hombre. Tienen que aprender a vivir además como seres independientes, a pesar de que la independencia suponga en muchos casos soledad y vida sin rumbo. La soledad por tanto, se siente como el rincón de oscuridad al que puede llevar la libertad y la falta de ataduras pero la solidaridad de la familia, de los amigos, se convierte en la luz al final de túnel, la forma de encontrar el rumbo vital.

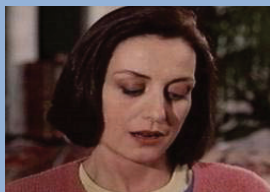
La solidaridad de las mujeres y Ángel - un hombre que se va “feminizando a lo largo de la historia -, la que ayuda a salvar a Leocadia Macías. (Luna, 2008,p. 3)



Los hombres a los que las protagonistas de estas películas están atadas son variantes de un mismo arquetipo, el del macho hispánico. Ciertas diferencias importantes, como la clase social o la profesión, no pueden ocultar dos rasgos que todos ellos comparten: la cobardía y el egoísmo. Lo primero se muestra en la incapacidad que tienen para decir la verdad; lo segundo, en la imposibilidad de identificarse con la situación de sus compañeras. En clave almodovariana, estos rasgos equivalen a una falta absoluta de feminidad, que es lo que caracteriza al “hombre de verdad”. La ausencia y presencia de feminidad se expresa en *La flor de mi secreto* mediante la contraposición entre Paco y Ángel.

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Betty



Observaciones: Es una muy buena amiga de Leo. Trabaja como psicóloga y Leo acude a ella en multitud de ocasiones pidiendo ayuda. Finalmente y atormentada por la mentira en que vive su amiga confiesa a Leo es la amante de su marido.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Rosa

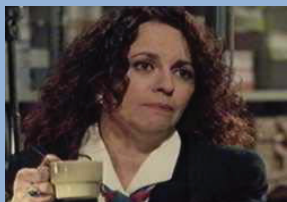


Observaciones: Es una mujer sin formación... su marido está en paro y se refugia en el alcohol, algo que ella ni siquiera se atreve a cuestionar. Bajo su prisma el hombre es el que manda y el que trae el dinero y hay que respetarlo. A ella le corresponde hacerse cargo de su madre viuda, con la que tiene una relación de amor-odio.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Alicia



Observaciones: Es la editora de Leo; se muestra como una empresaria sin escrúpulos y cuyo punto débil es un hijo, un joven con problemas con las drogas.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Jacinta (Madre de Leo)

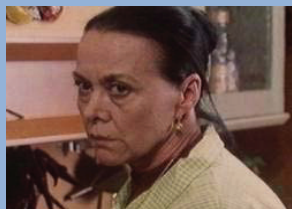


Observaciones: Es la imagen de una mujer tradicional con las rarezas de la edad, en la ciudad se encuentra desubicada y sólo cuando vuelve al pueblo recupera las riendas de su vida, parece rejuvenecer.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Blanca



Observaciones: Es bailaora pero trabaja como sirvienta en casa de Leo. Su actitud es completamente maternal y de agradecimiento a la "señora". Finalmente termina triunfando con su arte, el baile.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

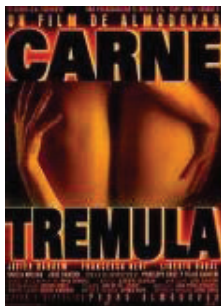
Nombre del personaje: Leocadia (Leo)



Observaciones: A pesar de ser una escritora de prestigio, con una posición social y económica envidiable Leo no puede evitar sentirse una infeliz por la relación que mantiene con su marido, una relación inexistente... se refugia en el alcohol pero ha de terminar marchándose al pueblo como vía de escape para superar sus fracasos sentimentales.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
Profesión	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

8.12 La mujer en *Carne trémula*



Sinopsis:

Una noche de 1990 tres hombres y tres armas coinciden en el vestíbulo de la casa del cónsul de Italia en Madrid. En la casa está sola Elena, su hija, esperando ansiosa la llegada de su camello que le traerá caballo.

Los tres hombres son: Víctor Plaza, un adolescente inmaduro y marginal, una pareja de policías. La televisión emite *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel. Entre los tres hombres estalla una violenta discusión. Hay mucha confusión y mucho cruce de cables. Una de las pistolas se dispara. La bala alcanza a David en plena columna vertebral.

Dos años más tarde, en los Juegos Paraolímpicos de Barcelona 92, sobre una silla de ruedas, el mismo David encesta la canasta por la que la Selección Española consigue una medalla de bronce. Entre los espectadores se encuentra a Elena (alejada ya de las drogas y la mala vida) y convertida en esposa del policía parapléjico. Un canal de televisión transmite el partido, Víctor lo ve en el televisor de la cárcel. Es así como se entera de que Elena y David se han casado.⁷⁹

Análisis filmico

Esta película es una indagación en materiales ajenos al universo creativo de Almodóvar... se trata de la primera adaptación de una novela policíaca de Ruth Rendell (*Live Fresh*) y además prepara el guión con la ayuda de dos coguionistas, Ray Loriga y Jorge Gerrickachevarría.

“... estamos ante una película construida sobre una historia con entidad propia y ante personajes que expresan un conflicto interno real y no teórico, como sucedía

en películas anteriores" (Heredero, 1997. p. 22-23)

Se trata de una película policíaca clásica, el crimen determina unas relaciones que tensan los deseos y los sentimientos pero al contrario de lo que ocurre en el género puro Almodóvar invierte la cadena y la trama para acabar interesándose únicamente, en los deseos de los cinco personajes. No se trata de el buscar la culpa y la condena, aquí la culpabilidad es una carga interior y el suspense descansa sobre la capacidad o incapacidad de los protagonistas para liberarse de ella. Por tanto, y una vez más, no podemos hablar de una película situada en un género puro, es una mezcla, una reinención de normas que dan lugar a una película de sentimientos, una película desasosegante. (García Abad, 2005,p. 367).

Es también de los pocos largometrajes en los que Almodóvar hace alusión directa al cambio político de la sociedad española, si bien hasta el momento lo había hecho de manera implícita. Esa transformación queda además patente en la estructura circular del relato en el que se muestra el antes y el después de una ciudad como Madrid donde la situación política, social y cultural ha cambiado considerablemente.



El humor o tinte melodramático no aparece en *Carne trémula* en ningún

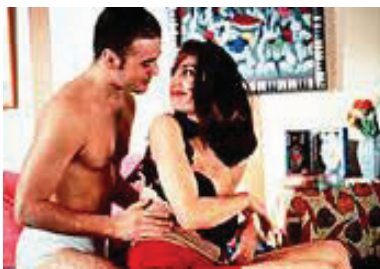
⁷⁹ Sinopsis tomada de la colección **El País Todo Almodóvar**

momento, manteniéndose fiel, por primera vez, al cine de género y a sus reglas. Esta fidelidad también se traduce en el equilibrio del reparto, personajes femeninos y masculinos se entremezclan en un mismo espacio.

En esta película como en otras de Almodóvar se percibe un tinte grotesco propio de la tradición española más arraigada, una tradición que en su cine se constata en tres campos de análisis: lo grotesco ornamental, el espíritu grotesco a través de algunos aspectos del carnaval y la mascarada; la hibridez grotesca, de la caricaturada a la monstruosidad.

En el cine de Almodóvar, esa relación entre el sujeto central y los motivos híbridos de la periferia se traduce en una estructura coral. Unos personajes, objetos o decorados marginales están en interacción con una acción principal. Es útil notar que esas “figuras secundarias” participan plenamente de la coherencia y del espíritu de la película. Ellas no existen sólo por las relaciones familiares, amistosas o profesionales que les unen al protagonista principal. (Fauconnier, 2005,p. 197)

En *Carne trémula* la hibridez grotesca se manifiesta también a propósito de la identidad sexual de los personajes. El personaje del policía machista que se viste con delantal de cocina y le prepara la cena a su mujer es, a su manera, una figura híbrida. En efecto, más allá de la inversión de los papeles ese personaje con una apariencia viril se convierte en un ama de casa. Es una nueva imagen del hombre que se apoya en un principio fundamental de lo grotesco.



Ficha de análisis

Nombre del personaje: Isabel



Observaciones: Es la madre del protagonista de la historia, vino del pueblo huyendo con un embarazo a sus espaldas y cuando llega a Madrid comienza a prostituirse, algo a lo que dedicará el resto de su vida.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Elena Benedetti

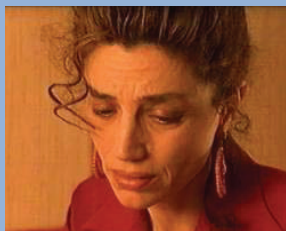


Observaciones: Elena es un personaje en evolución durante la película. Se muestra desde una juventud alocada en la mano de la drogas a una madurez sosegada, unos años después, en los brazos del hombre del que se enamora y cuida. Finalmente cae en los brazos de la pasión... acaba formando una familia con David.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Clara



Observaciones: Durante años Clara ha soportado malos tratos, es víctima de una relación inexistente con su marido al que en repetidas ocasiones quiere abandonar pero él se niega. Su marido ni siquiera le permite que ejerza su profesión de bailarina. Este personaje ha ido asimilando en la película el papel que la vida le tenía reservado y es muy consciente de que terminará muerta a manos de su marido.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Centro



Observaciones: Centro es la “Madame” de la casa donde se prostituye Isabel. Es una mujer curtida por los años y las experiencias vividas. Su apariencia es la de una mujer muy “liberal” para el Madrid de la época en que se sitúa esta parte de la película.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.13 La mujer en *Todo sobre mi madre*



Sinopsis:

La noche en que un coche atropelló a su hijo Esteban, Manuela lloró hasta quedar totalmente seca. En memoria de su hijo, Manuela abandona Madrid y va a Barcelona a buscar al padre. Quiere decirle que las últimas palabras que su hijo escribió iban dirigidas a él, aunque no le conociera. Pero antes debe decirle al padre que cuando ella le abandonó 18 años antes iba embarazada, y que tuvieron un hijo, y que este hijo acaba de morir.

También le dirá que le puso de nombre Esteban, como él, su padre biológico, antes de que se hiciera llamar Lola, la Pionera.

Manuela va a Barcelona a buscar a Lola, el padre de su hijo. La búsqueda de un hombre con ese nombre no puede resultar sencilla. Y en efecto no lo es.⁸⁰

Análisis fílmico

La figura clave en esta película vuelve a ser la de madre, una figura hasta ahora mostrada bajo la inspiración, aunque sea por oposición de Francisca Caballero, madre de Almodóvar. En esta ocasión como explica Frédéric Strauss, Pedro Almodóvar busca una madre moderna, instruida, que eduque a su hijo sola.

Para comprender la estructura geopolítica en el cine de Almodóvar, es importante conocer primero la estructura representacional del melodrama en general. Como Elsaesser apunta, el melodrama es una forma representacional que rechaza el

⁸⁰ Sinopsis tomada de *El país Todo Almodóvar*. 2004

psicologuismo individual y, por el contrario, internaliza en el individuo problemas políticos e históricos interiores a través de una estética excesiva de la emoción (Elsaersser, 1976,p. 165-89):

Esta es la razón por la que el melodrama, en su forma más lograda, parece capaz de reproducir de manera más directa que otros géneros las formas de dominación y explotación que existen en una sociedad dada, especialmente en la relación entre psicología, moralidad y conciencia de clase, al subrayar claramente una dinámica emocional cuyo correlato social es un haz de fuerzas externas dirigidas de manera opresiva hacia el interior, y con las cuales los personajes chocan de manera involuntaria para convertirse en sus agentes.



La película está rodeada en todo momento de dolor, por primera vez Almodóvar se mete de lleno en el melodrama más puro que, en esta película y a diferencia de las anteriores, está recreado a través de una cinematografía altamente estilizada que anuncia el entierro ritual de la cinematografía de exceso que define al Almodóvar anterior. (Gabilondo, 2005. p. 288)

El mundo de *Todo sobre mi madre* es esencialmente femenino, la película que

comparten Manuela y su hijo Esteban, anuncia que de eso se va a hablar. En el imaginario del feminismo otro tópico posmoderno que el director pone en el centro de la cuestión, el hombre no cuenta, salvo que sea un hijo. Cuando por fin acepta cuidar a Rosa, embarazada e infectada de SIDA por Lola, Manuela le dice: este niño va a ser de las dos, aunque finalmente resultará casi de toda la comunidad de mujeres que se vinculan solidariamente.

La fantasía de la mujer autogestiva, otro mito característico del imaginario feminista, cobra cuerpo a través de la figura del travesti Lola/Esteban, padre de los dos hijos de Manuela: el biológico y el adoptivo. (Barros, 2000)

Muchos han querido ver en esta película la historia de la transición y de sus víctimas, a través del tropo narrativo de la muerte: la muerte de la madre que da a nacer una “nación española” post-transicional (Penélope Cruz) y la sobrevivencia de la madre adoptiva (Cecilia Roth) quien, después de haber perdido al hijo propio, pasa a hacerse cargo, a cuidar, de la alegoría de la nueva España recién nacida. A nivel geopolítico, la figura y posición central de la película, la madre, ya no se encuentra situada en el pueblo castellano como en el resto de las películas anteriores, sino en Cataluña y, por tanto, presta una genealogía nueva a la postmovida española: el padre del hijo recién nacido es argentino, y por tanto, el futuro de España, es decir más hispánico y atlántico que “español”.

La única representación de la masculinidad patriarcal, protagonizada por Fernando Fernán Gómez, sufre de Alzheimer y por tanto no puede recordar. Es decir, el patriarcado de la era franquista está deshabilitado para recordar y controlar la historia. (Gabilondo, 2005.p. 287)



El pueblo siempre está conectado a la madre en las películas de Almodóvar. El pueblo no es solo el lugar de trauma franquista-patriarcal, es también el terreno del gozo histórico de la madre. En este sentido, la deseada pero imposible vuelta al pueblo tiene su origen precisamente en el exceso maternal; los personajes desean volver donde la madre pero no pueden.

Si bien esta película se considera básicamente femenina no se puede considerar en absoluto feminista y moderna a pesar de algunos tintes típicos almodovarianos; las características de la madre son totalizadores: madre soltera, viuda, abandonada, en condiciones precarias, dedicada en cuerpo y alma a su criatura. Por esa criatura, y porque cree que es su deber, se autoinmolará, renunciará a lo que sea y no esperará ni más gratitud, ni más reconocimiento que la simpatía del público. Se perpetúa la idea de “si la madre es TODO su mundo para el bebé, el bebé es TODO su mundo para la madre “. Cuando la criatura crece y se independiza, lo consideramos normal y saludable: se ha individualizado; sin embargo ¡ay de la madre que se individualiza o, peor, que permanece individualizada después de su

maternidad! (Donapetry, 2004.p. 378)

Este punto de vista potencia la idea, lejanamente postmoderna, según muchas feministas de que “todas las mujeres son madres”. El hecho de que Almodóvar crea que la familia tradicional no funciona, no quiere decir que crea que el papel tradicional de madre no funcione tampoco. Otro signo más de que España podía cambiar en muchos aspectos pero había otros profundamente arraigados, incluso a día de hoy, que hasta al más moderno y extravagante de nuestros representantes culturales le resultan “intocables”, o al menos se perciben como cambios inasumibles.

Por análisis en profundidad llevados a cabo sobre esta película, mujeres como María Donapetry, catedrática ha llegado a declarar en sus escritos centrados en el cine español y latinoamericano: *“No me siento culpable, aunque sí profundamente desanimada, al pensar que la representación más reconocida internacionalmente de la mujer española está en manos de un reaccionario vestido de drag postmoderno”* (Donapetry, 2004,p.384)

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Manuela



Observaciones: Manuela trabaja como enfermera. Su vida cambia con la muerte de su hijo y eso hace que vaya en busca de su pasado, un pasado lleno de excentricidades y complicaciones que acabarán por marcar su presente.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Huma Rojo



Observaciones: Es una actriz madura que termina convirtiéndose en amiga de Manuela a pesar de haber sido en parte "culpable" de la muerte de su hijo. Su debilidad es el amor que siente por Nina, una joven actriz, colgada de las drogas que la hace sufrir de forma continuada

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Mamen



Observaciones: Trabaja como psicóloga en el hospital de Manuela. Además es amiga de la protagonista e intenta aconsejarla en los momentos difíciles.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortería Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

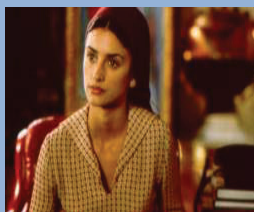
Nombre del personaje: Madre



Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
	3. Figurante		3. Bajo
Edad aproximada	1. Menos de 20 años	Estado civil	1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		
Profesión	1. Artista	Apariencia física	1. Extravagante
	2. Amas de casa		2. Moderno
	3. Profesiones con titulación universitaria		3. Normal
	4. Otras		4. Hortera
	5. No consta		5. Clásico o tradicional
Orígenes	1. Entorno rural	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	2. Entorno urbano		2. Dependencia personal pero no económica
	3. No consta		3. Independencia personal y dependencia económica.
	4. Independencia total.		
Clase social	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Hermana Rosa



Observaciones: Rosa es una joven monja que ve truncada su vida en la congregación al quedarse embarazada. Su familia pertenece a la clase alta y aunque su posición social es más que acomodada prefiere abandonarlo todo para dedicarse a los más necesitados, a los excluidos de la sociedad. Es una mujer que a pesar de lo que vive en su trabajo está llena de inocencia.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

8.14 La mujer en *Hable con ella*



Sinopsis:

El telón de rosas color salmón y grandes flecos dorados que cubre el escenario, se abre para ver un espectáculo de Pina Bausch, Cafe Müller. Entre los espectadores, dos hombres están sentados juntos por casualidad, no se conocen. Son Benigno (un joven enfermero) y Marco (un escritor de cuarenta y pocos años).

En el escenario, completamente lleno de sillas y mesas de madera, dos mujeres con los ojos cerrados y los brazos extendidos se mueven al compás de "The Fairy Queen" de Henry Purcell. La pieza provoca tal emoción que Marco rompe a llorar. Benigno puede ver el brillo de las lágrimas de su casual compañero, en la oscuridad del patio de butacas. Le gustaría decirle que a él también le emociona el espectáculo, pero no se atreve.

Meses más tarde, los dos hombres vuelven a encontrarse en la Clínica "El Bosque", una clínica privada donde Benigno trabaja. Lydia, la novia de Marco, torera de profesión, ha sufrido una cogida y está en coma. Benigno justamente se ocupa del cuidado de otra mujer en coma, Alicia, una joven estudiante de ballet. Cuando Marco pasa junto a la puerta de la habitación de Alicia, Benigno no duda en abordarlo... Es el inicio de una intensa amistad... tan lineal como una montaña rusa. Durante el tiempo suspendido entre las paredes de la clínica, la vida de los cuatro personajes fluye en todas las direcciones, pasado, presente y futuro, arrastrando a los cuatro a un destino insospechado.⁸¹

Análisis fílmico

⁸¹ Sinopsis tomada de la página web www.clubcultura.com

Hable con ella se sitúa en la línea de *La flor de mi secreto* y *Todo sobre mi madre*; es un asunto de duelo y pérdida, de nacimientos que curan heridas, de creación y sacrificio. Pero la forma del relato es mucho más atrevida, la cronología no es lineal.

Si bien el tema de la soledad es uno de los más socorridos en la obra de Almodóvar en esta película está muy presente. La soledad está llevada a su máxima expresión en el caso de las dos protagonistas, Alicia y Lydia se ven obligadas a la incomunicación total... además arrastran a sus amantes de manera irremediable hacia ese sentimiento.

Lydia y Alicia representan dos formas distintas de ser mujer. Alicia se encuadra en los cánones prototípicos de la feminidad, mientras que Lydia se niega a representar su género en esos cauces...



Lydia representa su feminidad en la arena de la plaza, en su “danza” con el toro... una feminidad marcada por elementos tradicionalmente masculinos: valor, riesgo, dominio. Mientras Alicia es una bailarina de apariencia virginal, femenina e inocente, receptiva y moldeable, posee esa tendencia tan femenina a ofrecerse por entero. Por tanto, las figuras femeninas de *Hable con ella* son dos mujeres diametralmente opuestas, sostienen la tensión del relato con su mudo combate. Ambas suenan sin palabras, como si en esa ausencia consistiera precisamente su feminidad.

Los dúos de Marco y Lydia, Benigno y Alicia, irán desarrollando un paso a dos duplicado e invertido en el que las parejas formadas inicialmente no pueden atraerse por tratarse de fuerzas de signo idéntico: Lydia y Marco se repelen mutuamente porque componen un mismo polo masculino, del mismo modo que Alicia y Benigno tienen la tendencia opuesta, a encontrarse demasiado próximos. (Ortiz de Zárate, 2002).



En esta película podemos ver como las dos mujeres protagonistas son las que transforman la vida de dos hombres, compañeros de viaje en esa soledad forzada, el coma. Por primera vez al género masculino se le otorgan en las películas de Almodóvar características propias de la feminidad más clásica... Tradicionalmente el género ha estado dividido en la dicotomía masculino-femenino, pero desde la crítica feminista se llega a hablar de la aparición de nuevos géneros, en concreto interesa destacar el concepto positivo que Warhol otorga al hombre afeminado y que en este largometraje se muestra claramente a través de Benigno y progresivamente Marco. (Gregory, 2005)

Esta representación tan particular de nuevos tipos de roles genéricos se puede considerar como un elemento clave para traducir la postmodernidad entendida por Almodóvar. Se percibe un cambio de punto de vista que constituye una de las

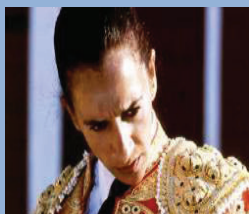
novedades más notables en la estructura del relato de *Hable con ella* respecto a películas anteriores de Almodóvar. Tanto el espectador como el enunciador van a situarse del lado de esos dos personajes masculinos, Benigno y Marco. Hombres confrontados con mujeres que duermen, que hablan con su cuerpo, que están en coma.



“*El sujeto del inconsciente es el sujeto auténtico* “ (Fuentes, 2005.p.93-107) en el cine de Almodóvar, así como en el de Buñuel o Hitchcock. El centrarse en la masculinidad cobra relevancia en *Hable con ella*, la película de Almodóvar quizás hasta el momento haya otorgado mayor atención a sus protagonistas hombres. La exhibición de las relaciones de géneros es compleja, incluso equívoca. Y a diferencia de otros títulos que ven las relaciones hombre-mujer exclusivamente en términos de estructura de poder, *Hable con ella* se concentra en la comunicación entre los sexos y, más inquietamente en las consecuencias del fracaso de la comunicación. (Allison M., 2003. p.113)

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Lydia



Observaciones: Se muestra como una mujer valiente en un entorno tradicionalmente masculino, el mundo del toro. Sin embargo, se muestra vulnerable ante cuestiones como el amor, "*tengo que aprender a estar sola*"- afirma-. También aparece como una paradoja el hecho de que sea una mujer capaz de ponerse ante un toro sin inmutarse y sin embargo precise la ayuda de un hombre que la socorra cuando una culebra se cuele en su cocina

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

297

8.15 La mujer en *La mala educación*



Sinopsis:

Dos niños, Ignacio y Enrique, conocen el amor, el cine y el miedo en un colegio religioso a principios de los años 60. El Padre Manolo (Daniel Giménez Cacho), director del centro y profesor de literatura, es testigo y parte de esos descubrimientos. Los tres vuelven a verse entre finales de los 70 y principios de los 80, y ese reencuentro marcará sus vidas. Ignacio, que ahora se llama Ángel (García Bernal), es un travestido que aspira a ser actor. Por su parte, Enrique (Fele Martínez) se ha convertido en un reputado director de cine. Juntos recordarán los oscuros años vividos en la escuela.⁸²

Análisis fílmico

Se trata esta de una película “peculiar” dentro de la obra de Almodóvar que pretende mostrarse como un canto a la libertad que encuentra en los años 80, periodo en que se sitúa la película, el momento oportuno para que sus protagonistas ajusten cuentas con su pasado, un pasado lleno de oscurantismo y represión.

La película recupera los actos de violencia y de perversión dentro de un colegio de curas y muestra los intentos posteriores de dos de sus víctimas por denunciar ese pasado a través de la literatura y el cine. El género elegido por Almodóvar para contar esta historia es el cine negro, uno de cuyos símbolos centrales es la *femme fatale*. En “La mala educación” la *femme fatale* es un *enfant terrible*, el

⁸² Sinopsis tomada de la web especializada en cine www.filmaffinity.com

personaje interpretado por Gael García Bernal, que sigue al pie de la letra los ejemplos de Barbara Stanwyck, Jane Greer, Jean Simmons (Angel Face), Joan Bennett (Scarlet Street), Ann Dvorak, Mary Windsor, Lisabeth Scott, Veronica Lake y tantas otras “maldiciones” en forma de mujer.⁸³



En este caso Almodóvar olvida a las mujeres como protagonistas y son los hombres quienes sufren las consecuencias de su pasado eso sí encarnando papeles en los que la sexualidad, el género no está definido al modo convencional. Sabido es que Almodóvar tuvo la intención de rodar una cinta de este tipo, en el que la figura central de la femme fatale estuviera representada por un hombre.

La mala educación revisita un lugar habitual en el cine y la literatura españoles del momento: el anticlericalismo. Ligada al franquismo, la Iglesia ha sido blanco de innumerables críticas y denuncias.

⁸³ Consideraciones de Almodóvar en <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion>.

Nos encontramos con escenas reprobables, de tono anticlerical, pero estas van acompañadas, aderezadas, de una sensualidad que excede la denuncia directa, para conectar al espectador con situaciones que obligan a la identificación y, casi, a la comprensión y compasión del verdugo.



Muchos críticos han querido ver en esta película mucho de autobiografía sin embargo, Almodóvar prefiere verla como una película íntima pero no autobiográfica si bien sus recuerdos le sirvieron para perfilar el largometraje.

La mala educación no es un ajuste de cuentas con los curas que me maleducaron, ni con el clero en general. Si hubiera necesitado vengarme no habría esperado cuarenta años para hacerlo.

Pedro Almodóvar⁸⁴

⁸⁴ Comentarios de Pedro Almodóvar a propósito de la película *La mala educación*, publicados en la página oficial del largometraje. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion>.

Si el neo-noir de los ochenta y de los noventa realizó una aparente transgresión al hacer que sus protagonistas femeninos se mostraran abiertamente agresivas llevando al acto todo aquello que sus antecesoras sugerían, la revisita del género hecha por *La mala educación* profundiza la transgresión incorporando un elemento que esas mujeres no podían mostrar: la masculinidad. Puesto que la femme fatale de Gael García Bernal es un hombre puede torcer la ley que fantasea con ella para asegurarse su dominio. De hecho, el único momento en que Juan se muestra como mujer es cuando está actuando de Zahara, o de su hermano travestido y esa identidad es “falsa”. (Bonatto, 2008)

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Zahara



Observaciones: Es La protagonista de la subtrama que aparece relatada en la película pero a la vez se convierte en protagonista porque muestra la verdadera historia del personaje principal. Zahara, caracterizada como travesti, es la mujer que Ignacio quiso ser en su infancia y en la que se convirtió ya de adulto y antes de su muerte.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
	4. Entre 40-50 años		4. Viuda
Profesión	5. De 50 años en adelante	Apariencia física	1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
Orígenes	5. No consta	Grado de dependencia de los hombres...	1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
Clase social	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

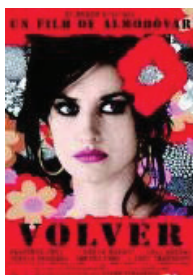
Nombre del personaje: Madre de Ignacio



Observaciones: La madre de Ignacio es una mujer de pueblo, que jamás se ha alejado de su entorno pero que eso no le impide comprender o al menos respetar la sexualidad de su hijo. Por encima de todo es una madre preocupada por su hijo. Además no ha de justificarse ante un marido ya fallecido algo que le da la libertad suficiente para comportarse y actuar como le venga en gana sin tener que dar cuenta de sus actitudes.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.16 La mujer en *Volver*



Sinopsis:

Tres generaciones de mujeres sobreviven al viento solano, al fuego, a la locura, a la superstición e incluso a la muerte a base de bondad, mentiras y una vitalidad sin límites. Ellas son Raimunda (Penélope Cruz), casada con un obrero en paro y una hija adolescente (Yohana Cobo). Sole (Lola Dueñas), su hermana, se gana la vida como peluquera. Y la madre de ambas (Carmen Maura), muerta en un incendio, junto a su marido. Este personaje se aparece primero a su hermana (Chus Lampreave) y después a Sole, aunque con quien dejó importantes asuntos pendientes fue con Raimunda y con su vecina del pueblo, Agustina (Blanca Portillo).

Volver no es una comedia surrealista, aunque en ocasiones lo parezca. Vivos y muertos conviven sin estridencias, provocando situaciones hilarantes o de una emoción intensa y genuina. Es una película sobre la cultura de la muerte en mi Mancha natal. Mis paisanos la viven con una naturalidad admirable. El modo en que los muertos continúan presentes en sus vidas, la riqueza y humanidad de sus ritos hace que los muertos no mueran nunca.

Volver destruye los tópicos de la España negra y propone una España tan real como opuesta. Una España blanca, espontánea, divertida, intrépida, solidaria y justa.⁸⁵

⁸⁵ Sinopsis tomada de la página web www.clubcultura.com

Análisis fílmico

“Supongo que Volver es una comedia dramática. Tiene secuencias divertidas y secuencias dramáticas. Su tono imita “la vida misma”, pero no se trata de una película costumbrista. Pertenecer más bien a un naturalismo surrealista, si se puede denominar así. He mezclado desde siempre los géneros y continuo haciéndolo; para mí es una operación del todo natural” (Zurián, 2005. p.28)

Volver supuso la vuelta al pueblo, a las mujeres como temática casi exclusiva, a los interiores de los pisos baratos de la periferia de Madrid. Es la historia de cómo un conjunto de mujeres aprenden a vivir juntas, sin preocuparse de fronteras entre la vida y la muerte, la ciudad y el campo, con la única condición de verse liberadas de los hombres. Es la vuelta al pasado de Pedro Almodóvar.

No es una película ligera. El asunto central es la muerte y la ausencia, y sobre todo la de Francisca Caballero. (Sotinel, 2010.p.87)

Se podría decir que con *Volver* cristaliza definitivamente una forma “muy española” de hacer cine. El trabajo de Almodóvar es algo más que la historia de una mujer desenamorada y despechada que, tras el asesinato de su marido, en compañía de la amante, se oculta durante varios lustros, periodo tras el cual “vuelve” para refugiarse, para seguir oculta, en el corazón de su familia, de sus hijas. En principio, este es el argumento – el secreto- de una película en la que prácticamente no existen personajes masculinos. De ahí que haya dicho que *Volver* es una película de mujeres, sobre mujeres. Incluso se ha podido leer que consistía en un homenaje a las mujeres. Pero tanta apariencia de claridad esconde el secreto objetivo de una rancia metafísica que no se ajusta a las cosas mismas. No haría falta negar su homenaje a las mujeres; ni siquiera que sea un alegato contra el terrorismo doméstico perpetrado por lo varones.

Volver es una película de generaciones. La película se organiza a través de personajes femeninos dados en una perspectiva sincrónica, pues el tiempo que viven es el tiempo presente. Pero el encadenamiento de los personajes presupone una perspectiva diacrónica. Esta perspectiva diacrónica se ejerce a través de las relaciones entre las distintas generaciones de mujeres: abuelas-madres-hijas. Pero también, aunque los personajes no mantienen entre sí relaciones de parentesco, se concatenan generacionalmente a través de los personajes femeninos. El espectador tiene la impresión de que el director de *Volver* nos quiere situar, como si estuviera posicionado en una perspectiva “antropológica general”, en el contexto de una estructura social matriarcal.



Volver nos remite a escenarios muy precisos – pero que a la vez suponen un telón de fondo general- en los que tiene lugar la acción. Hay básicamente dos escenarios. Por un lado, está el escenario rural y, por otro, el escenario urbano. Estos escenarios no se mantienen independientemente sino que entre ellos se dan flujos de

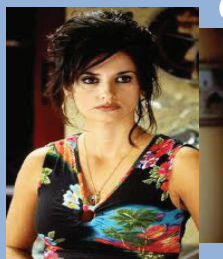
relaciones mediadas por los personajes, a su vez enclásados en distintas generaciones. Las generaciones femeninas del presente son generaciones urbanas; las generaciones del pasado son generaciones rurales. La conexión que Almodóvar establece entre campo y ciudad es la misma que se establece entre “pasado” y el “presente”.

Pero sí hay que tener en cuenta que las reflexiones de Almodóvar no se trenzan en tanto que dirigidas al género femenino en general, es decir, su película no es una cinta que tenga como tema estrella “las mujeres y su sufrimiento”. Los criterios en los que se mueve el autor son, sí, criterios genéricos, pero no de género.

Las tres generaciones de mujeres que aquí se muestran quedan vinculadas por un secreto que va pasando de una a otra. El maridaje entre ellas se da a través de la expulsión de los hombres del círculo femenino. Este esquema de la repetición, como un estigma que brota una y otra vez, como una sombra que persigue a las mujeres generación tras generación, es también un esquema operatorio. Pero sobre todo, *Volver* es la vuelta de la tortura a la que el hombre somete a las mujeres. Almodóvar no nos da las claves del porqué de esa reiteración o repetición más allá de relacionarlo con el género masculino. (Suarez, 2006)

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Raimunda

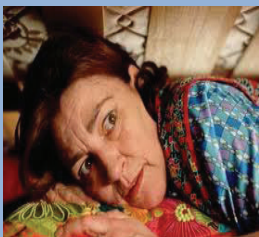


Observaciones: Es una mujer que se vale por sí sola, capaz de enfrentarse a cuanto ocurra en su vida, los hombres no dejan de ser un complemento en su existencia, incluso a veces un lastre del que hay que tirar. A pesar de su poca formación es lista y sabe cómo afrontar su día a día sin derrumbarse, utilizar todos los recursos a su alcance para salir adelante

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Profesión	4. Entre 40-50 años	Apariencia física	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
Orígenes	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras	Grado de dependencia de los hombres...	5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
Clase social	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Irene



Observaciones: Es una mujer fuerte, de pueblo que no duda en enfrentarse a su marido y a su amante cuanto se entera del daño que aquel hombre le había hecho a su hija. Al igual que sus hijas hubiera podido salir adelante sin un hombre en su vida si sus circunstancias y el entorno (el pueblo) hubiesen sido otros. A pesar de todo es una mujer con un gran sentido de la responsabilidad, se siente en la obligación moral de cuidar de su hermana hasta sus últimos días y luego de Agustina, cree que se lo debe

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
Profesión	2. Entre 20-30 años	Apariencia física	2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Orígenes	4. Entre 40-50 años	Grado de dependencia de los hombres...	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
Clase social	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
	3. Profesiones con titulación universitaria		4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Agustina



Observaciones: Agustina es un personaje presa del entorno en el que le tocó vivir, su pueblo, del que apenas sale. Es una mujer bondadosa y atormentada por la desaparición de su madre a la que idolatra; a diferencia de su hermana que en cuanto pudo huyó del pueblo embaucada por el entorno de la televisión, ella se muestra reacia a ese mundo, sus profundos valores le impiden vender su vida al mejor postor.

Termina muriendo sola en el pueblo por el cáncer terminal que sufría, su única compañía, un supuesto fantasma, Irene.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

8.17 La mujer en *Los abrazos rotos*



Sinopsis:

Un hombre escribe, vive y ama en la oscuridad. Catorce años antes sufrió un brutal accidente de coche en la isla de Lanzarote. En el accidente no sólo perdió la vista, también perdió a Lena, la mujer de su vida.

Este hombre usa dos nombres, Harry Caine, lúdico seudónimo bajo el que firma sus trabajos literarios, relatos y guiones, y Mateo Blanco, su nombre de pila real, con el que vive y firma las películas que dirige. Después del accidente, Mateo Blanco se reduce a su seudónimo, Harry Caine. Si no puede dirigir películas se impone sobrevivir con la idea de que Mateo Blanco murió en Lanzarote junto a su amada Lena.

En la actualidad, Harry Caine vive gracias a los guiones que escribe y a la ayuda de su antigua y fiel directora de producción, Judit García, y de Diego, el hijo de ésta, secretario, mecanógrafo y lazarillo.

Desde que decidiera vivir y contar historias, Harry es un ciego activo y atractivo que ha desarrollado todos sus otros sentidos para disfrutar de la vida, a base de ironía y una amnesia autoinducida. Ha borrado de su biografía toda sombra de su primera identidad, Mateo Blanco.

Una noche Diego tiene un accidente y Harry se hace cargo de él (su madre, Judith, está fuera de Madrid y deciden no comunicarle nada para no alarmarla). En las primeras noches de convalecencia, Diego le pregunta por la época en que respondía al nombre de Mateo Blanco, después de un momento de estupor Harry no sabe negarse y le cuenta a Diego lo ocurrido catorce años antes con la intención de

entretenerte, como un padre le cuenta un cuento a su hijo pequeño para que se duerma.

La historia de Mateo, Lena, Judith y Ernesto Martel es una historia de "amour fou", dominada por la fatalidad, los celos, el abuso de poder, la traición y el complejo de culpa. Una historia emocionante y terrible cuya imagen más expresiva es la foto de dos amantes abrazados, rota en mil pedazos.⁸⁶

Análisis fílmico

Dice Gustavo Martín Garzo (Martín Garzo, 2009) que *Los abrazos rotos* sería sin duda cine de poesía⁸⁷, Almodóvar siempre rueda el momento de tensión en el sentido de una cuerda que se tensa. Trabaja con los clichés hasta conseguir que se conviertan en la primera vez que ves algo. Y *Los abrazos rotos* está llena de momentos en que nos acercamos a las cosas como si nunca antes hubiera existido nada igual.

Nos vamos a encontrar el discurso postmoderno de la mujer, que Almodóvar suele simbolizar a través de la denuncia abierta de la dominación sexual en el matrimonio y de la tragedia amorosa con tintes lorquianos (*Volver, Todo sobre mi madre, Tacones lejanos...*). Este es el conflicto de Lena, la protagonista de *Los abrazos rotos*. En este conflicto, Lena desea trabajar, para disgusto de su obsesionado compañero Ernesto. Se constituye sobre ella un estado constante de amenaza y vigilancia que está simbolizado por la cámara de Ernesto-hijo y por los numerosos elementos de "atrezzo" que recrean la mansión del millonario Martel: cuadros en colores rojos (rojo, como color de la violencia) con pistolas y rifles. Es especialmente interesante como este conflicto se pone en escena, en imágenes, cómo se articula dentro del relato, ya que está atravesado por las estructuras

⁸⁶ Sinopsis tomada de la web oficial www.losabrazosrotos.com

⁸⁷ Haciendo referencia a la conocida discusión entre Rohmer y Pasolini sobre cine de prosa y cine de poesía.

representativas del melodrama. Este será el género privilegiado por Almodóvar para construir un texto capaz de aunar todos los elementos.



En la película, la representación y lo representado se nos ofrecen como una unidad a través de una serie de signos que, previamente conocidos, nos remiten a elementos conocidos de la cultura.

Almodóvar nos trae ahora un entorno de espacios domésticos donde la religiosidad popular se mezcla con la historia personal de esos ya avejentados “nuevos españoles” que vinieron del pueblo a la ciudad (como en *Volver*).

Jordi Costa, desde la revista *Fotogramas*, afirma de *Los abrazos rotos*: “es una manifestación extremada de lo que podría llamarse el “Barroco Almodovariano” (...), un juego de máscaras, tiempos, niveles narrativos y registros estéticos que, desde el primer fotograma llevan grabados a fuego la personalidad de su creador”. Desde las páginas del diario *ABC*, Rodríguez Marchante, hace una interesante apreciación: “(Almodóvar) no se entretiene en búsquedas, sino en lo que va encontrando, en lo que absorbe, pues la mayor de sus cualidades siempre fue la de comportarse como una capa fotosensible y recoger el flechazo de la actualidad”.

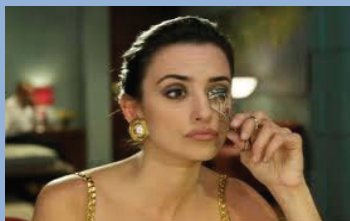
Los abrazos rotos se queda a medio camino entre el Almodóvar que fue y el que pretendía ser. El director no quiere abandonar las huellas de su primera etapa, esa que lo convirtió en lo que ahora es pero la presencia del Almodóvar maduro y reflexivo es ya un hecho. Esta disyuntiva personal hace que en el largometraje se observen por momentos ciertas “incoherencias” narrativas que le han supuesto comentarios duros por parte de la crítica especializada.

La historia de sufrimiento y dolor que se transmite en este drama juega con los tiempos, la intertextualidad, el montaje ...para darle una vuelta de tuerca a la historia, para hacer que el espectador “valla y vuelva”, un juego arriesgado que puede hacer que se pierda en un camino narrativo frondoso y con unas reglas no demasiado claras.

Si bien la historia tiene sus complicaciones en cuanto a la forma de ser contada, los personajes y la forma en que estos se presentan si es más clara. Esto es evidente en el caso de las mujeres de la película, son personajes marcados y descritos por las circunstancias que les han tocado vivir y que en la mayoría de los casos se reflejan en imagen y en otros se intuye por la propia personalidad de la mujer en cuestión o por su presente (habitualmente una muestra de lo que fue su vida pasada).

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Lena



Observaciones: A lo largo de la película vemos como la situación de esta mujer evoluciona y también su clase social. Comienza trabajando como secretaria y en algunos momentos de necesidad vende su cuerpo por dinero. Tras casarse puede dedicarse a lo que realmente quiere, ser actriz. A pesar de ser una mujer que ha intentado sacar adelante su vida y la de su familia, acaba dependiendo de los hombres... consigue su sueño gracias a que su marido se lo paga.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Yudith

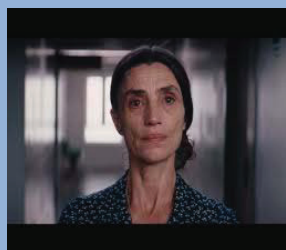


Observaciones: Es una madre soltera que ha ejercido como tal sin recurrir al padre de su hijo aún teniéndolo al lado durante todos los años de vida del niño por, según ella, “*no querer obligarle a nada*”. Trabaja como agente del padre de su hijo, un director de cine, con el que mantiene una relación muy especial, lo cuida, lo mimaba como si de un marido se tratase.

Papel	1. Principal	Nivel cultural	1. Alto
	2. Secundario		2. Medio
Edad aproximada	3. Figurante	Estado civil	3. Bajo
	1. Menos de 20 años		1. Casada
	2. Entre 20-30 años		2. Soltera
	3. Entre 30-40 años		3. Separada/divorciada
Profesión	4. Entre 40-50 años	Apariencia física	4. Viuda
	5. De 50 años en adelante		1. Extravagante
	1. Artista		2. Moderno
	2. Amas de casa		3. Normal
Orígenes	3. Profesiones con titulación universitaria	Grado de dependencia de los hombres...	4. Hortera
	4. Otras		5. Clásico o tradicional
	5. No consta		1. Dependencia personal y económica
	1. Entorno rural		2. Dependencia personal pero no económica
	2. Entorno urbano		3. Independencia personal y dependencia económica.
	3. No consta		4. Independencia total.
Clase social	1. Clase alta		
	2. Media – baja		
	3. Media – alta		
	4. Clase baja		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Madre de Lena



Observaciones: Este personaje recuerda la España más tradicional, venida del pueblo, con unos valores marcados y una devoción por la familia poco habitual en los tiempos que corren.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

Ficha de análisis

Nombre del personaje: Edurne



Observaciones: Trabaja como maquilladora en la película de Ernesto, se comporta como una mujer tremendamente descadara y vulgar en su vocabulario.

Papel	<ol style="list-style-type: none"> Principal Secundario Figurante 	Nivel cultural	<ol style="list-style-type: none"> Alto Medio Bajo
Edad aproximada	<ol style="list-style-type: none"> Menos de 20 años Entre 20-30 años Entre 30-40 años Entre 40-50 años De 50 años en adelante 	Estado civil	<ol style="list-style-type: none"> Casada Soltera Separada/divorciada Viuda
Profesión	<ol style="list-style-type: none"> Artista Amas de casa Profesiones con titulación universitaria Otras No consta 	Apariencia física	<ol style="list-style-type: none"> Extravagante Moderno Normal Hortera Clásico o tradicional
Orígenes	<ol style="list-style-type: none"> Entorno rural Entorno urbano No consta 	Grado de dependencia de los hombres...	<ol style="list-style-type: none"> Dependencia personal y económica Dependencia personal pero no económica Independencia personal y dependencia económica. Independencia total.
Clase social	<ol style="list-style-type: none"> Clase alta Media – baja Media – alta Clase baja 		

9 Almodóvar y “sus mujeres”: sello de autor.

Se podría definir el sello autorial como la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos obra y que como tal nos permite tomarla como objeto de estudio. (Caldevilla, 2005.p. 23)

Métodos de búsqueda de estilo:

1) El propio de la estilística clásica. Se establece a priori un sistema de posibilidades de estilo que puedan aplicarse a toda obra. Es método descriptivo y estadístico.

2) El propio de la **Stilforschung** (investigación de estilos). Es un análisis final. El receptor se siente atraído en un momento por “algo” que descubre en el texto. Desde la descripción da paso a un intento de interpretación de las características identificadas y su raíz psicológica para pasar a otras interpretaciones.

Siguiendo las ideas de Karl Vossler⁸⁸: expresión es un sentido estético primordialmente. Es lo inventado y vincula al creador con la forma que le ha otorgado. En narrativa audiovisual éste es el sentido de la expresión y el estilo.

La obra cinematográfica de Pedro Almodóvar ha experimentado una gran evolución con un mayor dominio de la narrativa cinematográfica y un progresivo refinamiento de la estética, hasta llegar a una última etapa con obras de carácter autoreflexivas. Y sin embargo, se puede señalar claramente una serie de temas, personajes, rasgos narrativos y estéticos comunes y constantes en la obra del director manchego. Características habituales que son precisamente las que

⁸⁸ Karl Vossler es un filólogo alemán, uno de los fundadores de la moderna estilística románica.

permiten atribuir a Pedro Almodóvar la categoría de autor cinematográfico, es decir, de cineasta con ideas, inquietudes y un lenguaje cinematográfico propio y original. En cierta forma, se puede tomar *Volver* (2006) como un compendio y una reelaboración del imaginario y de los referentes temáticos repetidos a lo largo de toda su cinematografía y, sobre todo, como una culminación de las pautas narrativas y estéticas definitorias de su obra. (Montesinos, 2011. p.77)

Uno de los ejes que ha transitado recurrentemente es el de la condición femenina; si en el arte de bucear dentro del alma de las mujeres Almodóvar ha demostrado siempre una notable capacidad de comprensión, indaga en lo más profundo de su intimidad y más allá de sus poses revulsivas, manifiesta su admiración y respeto. Donde pone el acento Almodóvar es en el dolor ocasionado por la pérdida de un hijo. Se enfrenta a la pasión y la muestra sin recortes.

“Creo que el gran cine, el cine de autor es siempre espejo de una sociedad, pero no es sólo eso. Hay siempre en este cine un punto de vista radicalmente personal, a la vez que paradójicamente reclama, busca en las manos de los espectadores, la necesidad de una respuesta. Siendo la expresión de una búsqueda, el gran cine no es nunca dogmático: abre cuantas calles hay a sus espectadores y desde la pantalla nos interroga: ¿qué es para nosotros el amor? ¿puede el amor hacer daño? ¿cuándo jugamos, sabemos de que estamos hablando? ¿somos realmente nosotros los artífices de nuestra propia vida?”. (Sellari, 2005.p.469)

Los modelos que presentan las películas son eje de conflictos y frustraciones o de relaciones perversas, parejas estériles en el más acabado de los sentidos: no las une el amor ni pueden florecer en hijos. Así Leo y su marido Paco (*La flor de mi secreto*); Clara/Sancho y David/Helena (*Carne trémula*) ejemplifican

hasta el extremo, el desamor, la violencia, la infidelidad.

Al presentar con tintes tan sombríos este vínculo, Almodóvar logra el contraste necesario para destacar con un foco potente a las mujeres/madres, que a pesar de no tener el respaldo de un hombre, asumen incondicionalmente su papel.

En medio de los trazos gruesos de sus juegos y provocaciones, Almodóvar va esbozando su homenaje a la mujer y a la imagen de la madre que se impone con fuerza innegable. (Barros, 2000).

Una de las constantes en el cine de Almodóvar es la presencia de personajes que se alejan de los estereotipos masculino o femenino para representar "identidades sexuales elegidas". Lesbianas, homosexuales, drag queen, travestís o transexuales tienen en común la anteposición de su opción sexual a los condicionantes sociales o naturales. Se diría que la abundante presencia de estos personajes constituye una apología de la sexualidad no convencional.

Aunque escritas y dirigidas por un hombre [las películas] convierten en problemas las cuestiones de la masculinidad y a menudo subvierten al género a través de la ambigüedad y el juego de roles sexuales. Que este fenómeno cinematográfico aparezca en un país con una larga tradición de machismo y represión de las mujeres es realmente sorprendente. (Allison, 2003, p. 94).

Así se puede observar en las madres fracasadas de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* que contrastan con el carácter maternal mostrado por la prostituta Cristal; y en los diferentes comportamientos masoquistas que muestra una mujer subvirtiendo los roles tradicionales, como Luci en *Pepi, Luci, Bom* y

otras chicas del montón... muestra a mujeres liberadas de sus roles.

Activa la premisa del rechazo de las identidades sexuales establecidas en beneficio de las construidas sobre la base de la realización del deseo. El deseo, la libertad y la voluntad están por encima de los condicionamientos biológicos y de los roles que establece la cultura dominante.

Almodóvar considera de vital importancia que todo individuo de sexualidad o género alternativos se sienta cómodo con su propia identidad:

"If you take sexuality, or homosexuality [for example], you don't have an obligation to talk about this, but you have an obligation to face it yourself, otherwise you are condemned to a very painful life. That is something people should know" (traducción de Mackenzie, 2003, p. 18)

La propuesta que Almodóvar presenta en su cine en general hila con la sensibilidad camp en el sentido de que la legitimidad de la fluidez genérico-sexual en nuestra cultura debe empezar por el reconocimiento del individuo en cuestión. Propone en sus películas varias posibilidades de expresión sexual y genérica, que son diferentes y alternativas a la sexualidad normativa, tales como la homosexualidad, la transexualidad y la transgeneridad. Todas estas imágenes transgresoras van más allá de ser consideradas "raras" o extravagantes: se convierten culturalmente en la "otredad" radical, opuesta por antonomasia a la normalidad. Y, por ello, estas "otredades" genérico-sexuales se erigen como alternativas marcadas con una autenticidad, difícil de cuestionar. (Pastor, 2005, p. 442).

En sus representaciones deja claro que la sexualidad y el género son conceptos flexibles, por tanto, sujetos a cambio. De hecho en muchas de sus películas, los límites de la sexualidad y el género no aparecen claramente delimitados ; estos límites se exponen únicamente como construcciones culturales idealizadas,

que pueden transgredirse en la pantalla fílmica, y sirven a Almodóvar para desestabilizar las estructuras culturales fosilizadas de la tradición (Lipsitz Bem, 1993, p. 152)



Almodóvar aboga por una tradición directa de la diferencia sexual en el discurso fílmico, cuya misión principal es la búsqueda de una nueva concepción histórica del género y la sexualidad: poder expresar y vivir el deseo genérico-sexual con absoluta libertad y acabar con la homofobia represiva de la tradición.

La notabilidad de los personajes de mujeres en el cine de Almodóvar queda fuera de toda discusión si se tiene en cuenta el hecho de que sólo una película, al menos hasta el momento, *-La mala educación (2004) -*, carece de personajes femeninos relevantes, hay varias en las que prácticamente las mujeres dominan el

reparto. Incluso en algunos títulos, los personajes de los hombres no responden exactamente a la identidad y roles sociales tradicionalmente masculinos. Las mujeres de su universo están dotadas de fortaleza, independencia moral y el ejercicio de un cierto poder que les permite sobrevivir en una sociedad machista.

“A la hora de escribir y dirigir, me atrae mucho más la mujer. Siempre me ha gustado la sensibilidad femenina y cuando creo un personaje me resulta mucho más fácil uno femenino, consigo moldearlo de forma más sólida e interesante. Por otro lado, las mujeres tienen más facetas, me parecen más protagonistas”.

(Dirigido por, Octubre 1983).

“Las mujeres me gustan con una mezcla de perfección e imperfección, que tuviera mucho sentido del humor, naturalidad ante el disparate, espontaneidad. Que no prejuzgue las cosas, sino que pueda comportarse con naturalidad en situaciones extravagantes y que fuera sentimental. Y también cierto sentido de la independencia, pero tampoco demasiado desarrollado, porque cuando uno está con una persona muy independiente no se siente muy seguro”.

(Los domingos de ABC, abril 1986).

La obra de este director es coral, cada una de sus películas está formada por varios ejes de acción en torno a uno principal, ese tema central es siempre el amor en todas sus formas –aunque predomina el amor pasional. Su obra se convierte casi en temática si analizamos el recurso a constantes como las drogas, la religión, la moda, la policía, la locura, los médicos, la familia, la música, el arte... centrados en la mayoría de los casos en el mundo de la mujer, salvo excepciones señaladas con

anterioridad.

Por tanto, se puede decir que el tema más importante y más frecuente en las películas de Almodóvar es el mundo de las mujeres. Sus personajes femeninos son seres que están en una continua búsqueda de cambio o de escape.

Aunque Almodóvar no ha querido vincularse directamente con movimientos feministas – que, si bien han apoyado su obra, también se han mostrado críticos con algunas de sus representaciones de género- sí se atrevió a calificar *Pepi, Luci y Bom* ... como película “feminista”, si por tal entendemos la representación de mujeres absolutamente dueñas de sus destinos ... Una historia de seres fuertes y vulnerables que se entregan a las pasiones, que sufren y sienten pero también se divierten en sus relaciones.

Con frecuencia se ha relacionado la importancia del amor en la vida de las mujeres con un destino social marcado por la dependencia, el encierro doméstico, la imposibilidad de realizarse en proyectos superiores; puesto que no se les ofrece ningún fin social exaltante, las mujeres construyen sus sueños en torno a los asuntos del corazón. (Lipovetsky, 1999, p. 39)



Puesto que la mujer está condenada a la subordinación sólo le resta anularse a sí misma planteándose al ser amado como un absoluto al que le dedica toda su existencia. Con ello se encuentra una “razón de vivir”, una salida para la vida monótona y decepcionante que llevan las mujeres. (Beauvoir, 1986, p. 478-480).

Nadie duda, sin necesidad de análisis previo, que si hay algo que caracteriza el cine de Almodóvar es su mirada sobre lo femenino. Al respecto hay dos comentarios que contrastan: por un lado se le celebra la elaboración de personajes femeninos ocultos socialmente, sobre todo la narración del ama de casa a la que hace aparecer con gracia, inteligencia, ... Por otro lado, se le critica la proyección de la feminidad explosiva, que no difiere mucho de la mirada masculina sobre las mujeres: sexualmente exuberante girando alrededor del varón.

Su aproximación cinematográfica a la mujer no siempre es realista, ni asume

el compromiso de ofrecer una visión coherente y representativa.

Prácticamente todas las grandes cuestiones de su cinematografía afectan a personajes femeninos, vienen referidas a mujeres o suponen algún aspecto de la visión del mundo desde la óptica de la mujer. Todo esto es más evidente en los temas clave del discurso almodovariano, “equilibrio afectivo-identidad sexual-realización del deseo”.

Este cine huye de los estereotipos de mujer, incluso aunque sean estereotipos actualizados como los de la “mujer dulce y tierna”, la femme fatale, la “madre represora”, la “mujer sexualizada y “objetualizada”, la “mujer tradicional” o las “mujeres modernas”.

Las figuras femeninas que se muestran en los personajes almodovarianos incluyen mujeres de distinto tipo: modernas, tradicionales, solteras, dependientes...pero por regla general en situaciones “raras” o poco habituales. La conexión o punto en común de todas esas mujeres es la búsqueda de sí mismas en un entorno que no les es propicio... todas buscan un cambio en sus vidas cuando el ambiente que les rodea no les ofrece lo que desean, las asfixia...Son múltiples los ejemplos de opresión que se encuentran en las películas de Almodóvar, opresión desde distintos puntos de vista y como aliciente para buscar ese cambio vital, esa escapada de la realidad hacia algo mejor. De hecho en cada historia el personaje o personajes femeninos sufren una transformación a lo largo de la película ... el que aparece al final poco tiene que ver con el personaje presentado al comienzo...por regla general son transformaciones positivas, siempre a mejor.

“Su obra, fiel reflejo de la sociedad actual, de cierta representatividad generacional, su personal narrativa, su estética pop, la elección de actores, así como la temática, han hecho de él uno de los realizadores más originales, conocidos e inteligentes de la época” (Holguin, 1999.p. 11-12)

Las vidas que representa en sus películas son vidas que se escapan de la normalidad, muestra situaciones extremas - véase ¡*Átame!* o ¿*Qué he hecho yo para merecer esto?* - y pesar de ser calificado por muchos como un cine surrealista, tremendamente personal y extraño, quienes disfrutan de esta manera de contar consideran que hay un mensaje más allá de la superficie que vemos copada de situaciones raras, el trasfondo es la necesidad de liberación de la mujer del mundo represivo, tras situaciones aparentemente ridículas se esconden temas importantísimos.

La aproximación que Almodóvar hace a la figura de la mujer tiene unas claves esenciales resaltadas por Sangro y Plaza en su última publicación al respecto (Sangro & Plaza, 2010,p. 63) y de las que señalamos una como la más llamativa en el análisis que aquí nos concentra:

-La subversión de los roles de género tanto en el ámbito social como en la pareja

En varios momentos las mujeres tienen comportamientos o verbalizan convicciones o deseos que revelan un planteamiento heterodoxo respecto al rol tradicional asignado por la sociedad. Como si fuera fruto de un programa premeditado, ya en su primer título, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), a través del concurso “*Erecciones generales*” se invierte la mirada habitual del hombre sobre la “*mujer-objeto*” para situar a la mujer en esa posición de dominio y, además en actitud abiertamente transgresora en la consideración del sexo.

En *Tacones lejanos* (1991) tiene lugar una reivindicación de la personalidad de la mujer por encima de los roles sociales o de la identidad dada

por los demás. Así, la cantante Becky del Páramo (Marisa Paredes) contesta a un antiguo amante: “Durante cincuenta años he sido una mujer maravillosa; creo que ha llegado el momento de convertirme en una maravillosa persona”

Es la abogada de *Matador* (1985) el personaje que, emparentado con la tradición de femme fatale del cine negro americano, de forma más radical subvierte el rol establecido de mujer para tomar una iniciativa sexual y criminal que domina al varón...

En *Came trémula* (1997) esta subversión de roles tiene lugar en un nivel sentimental, mostrando a hombres que lloran frente a mujeres más fuertes e independientes que ellos.

Carmen Maura, Bibiana Fernández o Rosario Flores...todas tienen en común el que han sido “chicas Almodóvar” y están orgullosas de haber trabajado con el director español más internacional. Cada una tiene un estilo particular y no se parecen en nada, quizá esa diferencia es lo que atrae tanto al público y al cineasta. Desde sus primeras películas hasta *Los abrazos rotos* (2009), su último trabajo hasta el momento⁸⁹, las actrices con las que ha contado Pedro Almodóvar para sus obras han marcado la moda y la estética del momento. Son reflejo de una sociedad que cambia, son mujeres de bandera, con estilo y personalidad propios. Son, en definitiva, un modelo a seguir por muchas amantes del séptima arte.

De la elegancia de Penélope Cruz al peculiar estilo de Rossy de Palma, pasando por la timidez de Leonor Watling o el racial estilo de Rosario Flores. Mujeres de rompe y rasga que no se han dejado influir por las pasarelas. Su estilo lo eligen ellas y son ellas las que marcan la moda... es el llamado estilo de las “chicas

⁸⁹ Almodóvar se encuentra en proceso de montaje de su nueva películas *La piel que habito*, será estrenada en

Almodóvar”.

Tanto los personajes femeninos que Almodóvar muestra en sus películas como las actrices que elige para representarlos son símbolos, son mujeres de personalidad marcada donde hasta la absoluta superficialidad esconde algo más profundo.



La mujer como tal se ha convertido en una constante en su cinematografía, los diferentes tipos de mujer y sus vicisitudes pueden ser analizadas como línea temática, como sello claro que denota la autoría de Pedro Almodóvar, son un signo evidente de quién está detrás de esas representaciones. De hecho el concepto de “chica Almodóvar” ya se ha extendido en la sociedad española como calificativo que denota aspectos como modernidad, extravagancia, originalidad... sin contar con una definición exacta para el concepto, todos saben a qué se hace referencia cuando se alude a una “chica Almodóvar”. No sólo ha marcado un estilo personal totalmente caracterizador sino también una forma de ver a la mujer en la sociedad española.

“Me escondo detrás de cada uno de mis personajes. Todos me representan, pero no hay ninguno que sea precisamente autorretrato”

Pedro Almodóvar (Polimeni, 2004. p. 23)

Sus ficciones tienen un anclaje muy concreto en la realidad así como su psique está representada en diferentes aspectos, por distintos personajes.

En sus películas está muy presente la madre como un homenaje hecho desde el cariño que Almodóvar sentía por la suya pero también como tributo a su principal influencia en su forma de narrar. Pero también aparecen representadas contumbres, hábitos de comportamiento plenamente anclados en la sociedad española.

Por otro lado también es una constante la muestra de la solidaridad entre las mujeres expresada en amistad cómplice y las formas de violencia en razón de género y/o sexo.

Entre las mujeres hay una relación de amistad cómplice que no tiene lugar entre los hombres o entre ellos y ellas. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde las tres protagonistas establecen relaciones presididas por la ausencia o la burla del varón. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es una película donde, al margen de su función en la construcción dramática, los varones repiten estereotipos como el del seductor Iván o su super-protégido hijo, pero son las relaciones entre las mujeres las que cuentan. De forma casi paralela, en *La flor de mi secreto* el conflicto surge a propósito de un hombre, pero la protagonista, Leo, mantiene diversas relaciones, incluidas las familiares y de amistad cómplice, con su amiga Betty, su madre, su hermana Rosa, la asistente Blanca y hasta su heterónimo Amanda Gris.

De la valoración de la amistad da cuenta el diálogo de *Kika* (1993) en que Amparo le cuenta a Kika que se está acostando con su marido Ramón. Kika se queja del engaño, y Amparo le contesta que “con Ramón es distinto, él es un hombre, pero tú eres mi mejor amiga”... Otros ejemplos se encuentran en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: Candela confía ciegamente en que Pepa le ayude en su vaivén sentimental y su relación con los terroristas, a pesar de que la amiga se encuentra sobrepasada por su propia crisis de pareja; o Gloria en *¿Qué he hecho yo para*

merecer esto? que encuentra en las confidencias a Cristal y Juani una relación estrecha que no tiene en su familia: ni con su marido ni con sus hijos.

En los hombres sólo tiene lugar algo próximo a esta amistad en los protagonistas Benigno y Marco de *Hable con ella*, no por casualidad con dos caracterizaciones alejadas de los estereotipos masculinos.

En el cine almodovariano, gran parte del cual está protagonizado por mujeres, gays o lesbianas, los personajes masculinos heterosexuales suelen desempeñar papeles secundarios, adquiriendo con frecuencia características femeninas o adoptando comportamientos asociados con las mujeres.

(Rodríguez, 2004, pág. 182) .

Para él no sólo era importante el papel de la mujer como parte de la historia sino que también daba mucha importancia a las actrices y actores con los que solía trabajar, de hecho muchas de ellas especialmente mujeres entran dentro de lo que se considera como “chicas Almodóvar”.

*“Yo quiero ser una chica Almodóvar
como la Maura, como Victoria Abril
un poco lista, un poquitín boba,
ir con Madonna en una limousine”*

Tras estos versos de Joaquín Sabina podemos entrever lo que podría suponer en la época trabajar como actriz con Pedro Almodóvar. Siempre ha destacado como director de actrices y se ha sabido rodear de los mejores nombres femeninos del cine español.

Algunas de las que formaban parte del grupo de chicas Almodóvar son:

Carmen Maura, la gran musa de Almodóvar antes de su ruptura profesional tras la ceremonia de los Oscars en la que *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

no se llevó el premio a la mejor película de habla no inglesa. Además de en esta película apareció en *Pepi, Luci y Bom* y otras chicas del montón, *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, *Matador*, *La ley del deseo* y *Volver*.

Cecilia Roth, ella estuvo con Almodóvar desde el principio; comenzó actuando en *Pepi, Luci y Bom*... como secundaria para después pasar a protagonista como Sexilia en *Laberinto de Pasiones*. Apareció también en *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* y *Todo sobre mi madre*.

Loles León, que participó en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *¡Átame!*

Chus Lampreave, es una de las secundarias que más ha aparecido en las películas de Almodóvar. La actriz ha estado presente en *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, *Matador*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Volver*.

Penélope Cruz se convirtió en su actriz fetiche y protagonizó películas como *Todo sobre mi madre*, *Volver*, *Los abrazos rotos*.

Verónica Forqué es otra de las habituales y trabajó en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Matador* y *Kika*.

Rossy de Palma ha dado vida a personajes secundarios en películas como *La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!* y *Kika*

Victoria Abril pasó a ser la musa de Almodóvar a finales de los ochenta tras la ruptura con Carmen Maura. Durante esta década fue la protagonista de *¡Átame!* o *Tacones lejanos* además de participar en otras películas como *Kika*⁹⁰

Estas son algunas de las mujeres que habitualmente trabajan con Almodóvar, muchas de ellas no son sólo actrices sino también musas del director.

En materia de sentimientos, sensaciones y representaciones, “sus chicas” son quienes se lucen en las historias que cuenta. Todas son especiales, todas

⁹⁰ Especial Pedro Almodóvar editado por *El Mundo* con motivo del Oscar conseguido por Almodóvar con la película

diferentes... Desde Rossy de Palma hasta Cecilia Roth.

Las mujeres son de todo tipo. Lo cierto es que ni siquiera es preciso que lo sean de verdad, Bibi Andersen en el momento de su interpretación era transexual e interpretaba papeles femeninos.



Sin duda, Almodóvar entiende como nadie a las mujeres por eso sabe lo que les gusta y escribe para ellas. En más de una ocasión ha dicho:

“siempre he creído en la capacidad de las mujeres para mentir, para simular, para representar sin ser actrices profesionales”

Prefiere trabajar con el género femenino porque desde niño estuvo rodeado de mujeres fuertes y luchadoras que le hicieron comprender el verdadero significado de ser mujer.

Los desdoblamientos de Almodóvar a través de los personajes de sus narraciones no paran de repetirse y terminan viéndose como naturales. Obviamente

escribe sobre sí mismo y sobre lo que le rodea.

De todo se derivan dos posibles lecturas: la psicoanalítica de cómo poner algo personal en cada uno de los protagonistas de las historias; y la sociológica, que versaría sobre lo que Pedro Almodóvar concibe como entorno en evolución permanente (Albaladejo, 1988).

10. Configuración de una estética personal: Estilo Almodóvar.

La benevolencia hacia el espectador no existe en las primeras películas de Almodóvar. Las distancias generacionales en este cine se mezclan naturalmente en un marco desorbitadamente contemporáneo. Almodóvar, desde el principio, dejó muy claro su intención de desmarcarse de cualquier grupo y acentuar su carácter aislado dentro del cine español.

El realizador ya ha conseguido conformar un discurso cinematográfico, totalmente personal abarcando tres ámbitos fundamentales: la narrativa, la estética y la transposición al celuloide de nuestra sociedad. El paradigma máximo de esta conjunción de elementos está en la capacidad innegable de yuxtaponer todas las artes en una sola.

En esta creación de estilo propio es fundamental la conjunción de vida y obra como partes que se retroalimentan, de manera que el mundo que le rodea en su cotidianeidad es su inspiración.

Si tuviéramos que enumerar rasgos representativos de Almodóvar como director serían:

1. Colorista. Tanto por la rica gama cromática como por la variedad de personajes y situaciones que recrea.

Tradicionalmente en la comedia se emplean colores más vivos, una iluminación más plana. Almodóvar se lanza a la insolencia en technicolor, al decorado iluminado con violencia, al chafarrinón goyesco o circense. Los taxistas llevan colgantes, tapicerías de panteras, hay un cromatismo audaz heredero de la pintura pop. Juega con los elementos cromáticos como un creador y no como un artesano que conoce la combinación perfecta para conseguir un resultado concreto... él como autor tiene la intuición para saber seguir un código y violarlo en el momento preciso y eso es lo que hace. (Zurián, 2005, p.24). Lo evidente es que en sus películas sí existen unos códigos de colores con significados asociados pero no se convierten en leyes universales e imperturbables.

La verdadera preocupación visual empieza en *Entre tinieblas* en cuanto a luz y composición. Luego vendrían los acercamientos al travelling simulado y otros movimientos complicados.

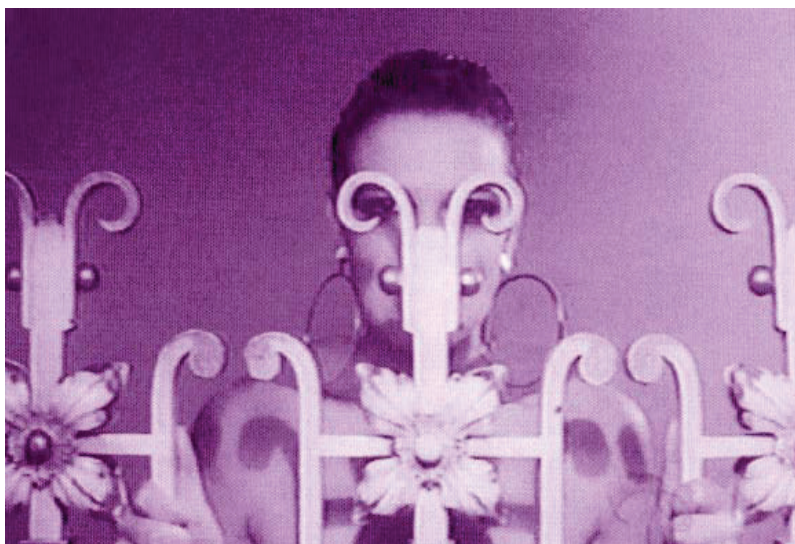
Algo que caracteriza su estilo es la composición: círculos paralelos que se superponen a los ojos de los protagonistas⁹¹; encadenados en objetos ampliados o ralentizados⁹², planos subjetivos increíbles⁹³; aproximaciones a la estética del vídeo clip, que quedan especialmente ejemplificadas en secuencias de *Matador*.⁹⁴

⁹¹ Efecto que aparece en las escenas como: la verja del ascensor en *Matador*, las ruedas del coche en *La ley del deseo*, la cinta del ascensor en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*...

⁹² Efectos ejemplificados en planos de *La ley del deseo*, por ejemplo: los labios, polvos de coca, lágrima...

⁹³ Planos subjetivos visibles en *¡Qué he hecho yo para merecer esto!* en el plano del lagarto o en *La ley del deseo* en el accidente de Pablo.

⁹⁴ Efecto visible en la última secuencia de *Matador* cuando María y Diego aparecen juntos en el amor en momentos previos a la muerte de ambos.



A pesar de que la innovación visual no es tal si nos limitamos a estos aspectos, las peculiaridades de Almodóvar van en otra línea y se harán más visibles a medida que transcurre la década de análisis con cambios en la escenografía, en los guiones, en los colores, en las formas, se para más en qué se cuenta que en cómo se cuenta técnicamente. De hecho al final de la década hay un acercamiento a la innovación en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en el sueño de Pepa, con una resolución visual y tratamiento de sonido digno de alabanza.

2. Transgresor. En tanto que es una crítica social nada complaciente.

La denominada sensibilidad camp fue la respuesta estratégica clave en este proceso de dotar de nuevo significado a viejas formas. Una estética que mostró nuevas formas de contar historias más o

menos cercanas a la sociedad desde puntos de vista cuanto menos extravagantes para un espectador “normal”:

Almodóvar hace algo similar, el reciclaje histórico producido por modos de producción previos de acuerdo a códigos estéticos contemporáneos. Las películas de Almodóvar, junto con la obra de artistas españoles como Ocaña, Costus, Geesepe, Ouka Lele..., tomaron la vanguardia en el proceso de reapropiación paródica de elementos centrales a la iconografía tradicional española y dotaron de un significado nuevo ese legado icónico usado por el discurso ideológico franquista.

3. Literario. En sus citas, en sus diálogos coloquiales y en su narrativa.
4. Contemporáneo. Porque sólo se impregna del hic y el nunc, y abomina de un pasado histórico vergonzante.
5. Innovador. Por ello, es una representación artística de todos los “ismos” del siglo XX, que constatan la huida del academicismo del autor.

Ha sido considerado como el cineasta posmoderno, frívolo, irresponsable y políticamente incorrecto, que recurre al pastiche o la parodia como principal herramienta estética.

El arte posmoderno se caracteriza por el collage de estilos, formas y conceptos que han perdido todo referente histórico (Jameson, 2002) y así, Almodóvar, como artista posmoderno, realiza en su cine una parodia delirante de muchos de los temas y obsesiones que caracterizaron el cine español de los 60 y 70, especialmente la religión y la familia. Parodia no sólo temática, también formal como se observa en

el empleo de diferentes planos, ángulos, bandas sonoras y, fundamentalmente en la reapropiación paródica de otros géneros.

En un momento en el que no existe una vanguardia cinematográfica organizada y las búsquedas son individuales, este director hace un cine muy relacionado con el underground norteamericano de los años sesenta, que fue el último movimiento de vanguardia con caracteres de propuesta colectiva.

6. Cinéfilo y teatral. Sus citas de ambas artes resultan especialmente testimoniales y “popistas”.
7. Pasional. La mayoría de sus personajes viven al límite de sus emociones.
8. Libre. Tanto en su concepción como en su desarrollo, puesto que no respeta las leyes del cine y de las artes de las que se nutre.
9. Proletario y antiburgués. Por propia procedencia personal.
10. Urbano. Adopta Madrid como escenario básico de toda su cinematografía (aunque hay excepciones como *Todo sobre mi madre* que se desarrolla fundamentalmente en Barcelona, eso sí, de nuevo otra gran urbe). En el cine de Almodóvar apenas existe paisaje, siguiendo las pautas que marcan los estudiosos de la modernidad como

Simmel (Simmel, 1961), las experiencias más importantes suceden al neurasténico y consumidor habitantes de la gran ciudad. La urbe es el gran paisaje que vomita espectáculo exterior de la vida, tal como lo muestran las capitales del mundo civilizado.

11. Musical. La música se convierte en elemento narrativo fundamental adoptando en muchos casos categoría de protagonista.
12. Barroco. Con una escenografía abigarrada, decorados sobrecargados y excéntricos y personajes representantes de una marginalidad poco habitual en el cine del momento.

Si hay algo que caracteriza a la estética almodovariana es que asume el mal gusto, lo transforma convirtiéndolo en lenguaje. Del mismo modo, se aleja de la comedia realista por su sensibilidad para captar lo irónico, mezclar estilos y crear atmósferas muy distintas.

Hay una frase en *Laberinto de Pasiones* lo que Almodóvar supuso con su estética para una forma de hacer de un momento histórico concreto:

“Lo sencillo nunca fue moderno”.



13. Hiperreal. Nada de lo que ocurre ni nadie de los que aparecen son fruto de la invención, todo y todos tienen su alter ego en la realidad.

Pedro Almodóvar se ha quejado frecuentemente de que las historias que se llevan a la pantalla se corresponden poco con la vida del país y el momento en el que la sociedad está viviendo y de que pocos directores se inspiran en atmósferas reales, cuando la realidad y sus protagonistas son sujetos dramáticos de primer orden.

Se escapa de la cotidianeidad en la forma de hacer cine y en su comportamiento público que roza sobre todo en sus primeros años, la rebeldía y la extravagancia más pronunciada pero no en lo que pretendía mostrar en sus películas, reflejaba lo que veía, eso sí bajo su peculiar prisma



14. Feminista. Si lo consideramos como tal por el hecho de que la mujer aparece como su leiv motiv particular. De cualquier forma hay investigaciones que ponen en duda la percepción del cine de Almodóvar como cine feminista por considerar que no respeta la perspectiva feminista sobre muchos temas y formas de ver el universo femenino.

Muchas han sido las teorías que afirmaban que tras los personajes de Almodóvar se encontraban desdoblamientos del propio director, que en cada personaje había una parte de sí mismo. De todo lo comentado al respecto podríamos realizar dos lecturas posibles como las más viables: la psicoanalítica de cómo poner algo personal en cada uno de los protagonistas de historias ; y la sociológica que versaría

sobre lo que Pedro Almodóvar concibe como entorno en evolución permanente.

Si bien a Pedro Almodóvar se le acusa de confundir su proceso personal con el de toda la sociedad, en el caso de la mujer y su representación esta relación puede ser real como bien se intenta demostrar en este estudio.

Con motivo del estreno de *Pepi, Luci y Bom...* Almodóvar declaraba:

"... Si quiero una heroína prefiero un ama de casa cuyo mundo es mucho más estimulante, tanto en plan alegato social como melodrama".

15. Universal.

16. Su arte es total. Se nutre de todas las artes, reinventa los distintos elementos y los dota de dimensión personal (Holguín, 2006, pp. 57-62).

En el barroquismo exacerbado del color, los objetos y las situaciones, entremezcladas como en una coctelera, encuentra su cine un "look" que difiere del pop frío y distinguido que presentaba Kubrick en *La naranja mecánica*.

En definitiva, podemos decir, que este cineasta inventa el pop-hispano, un pop muy particular donde los relicarios, los faralaes, las peinetas y el brillo satinado adquiere un protagonismo clave. Su estética es una mezcla de modistos, fotógrafos, pintores, diseñadores, cantantes...

Sus películas se caracterizan por tener una unidad estética, por la búsqueda deliberada de un estilo en el barroquismo, el color, el fetichismo pop. Se podría hablar de una estética almodovariana, que se caracterizaría como carnavalesca, insolente y publicitaria.

“Cuando son familias me gusta la escenografía kitsch, objetos feos pero divertidos. Si son personajes que viven solos o tienen una profesión liberal, lleno la casa de cosas cuyo origen muchas veces no se sabe...”⁹⁵

El comic fue otra de las inspiraciones de Almodóvar a la hora de generar un estilo personal. Así en la elaboración de planos utiliza el plano-viñeta (Julieta Serrano en la moto dirigiéndose al aeropuerto⁹⁶) algo que también utilizan otros como los hermanos Cohen o Robert Altman. Almodóvar será quien introduzca este estilo en el cine comercial español.

La mezcla de lo viejo y lo nuevo se repite continuamente convirtiéndose en una característica estética personal. Por ejemplo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la peluquería, falda tubo, música latina,... corresponden a una puesta al día de la estética de los 50.

Almodóvar proponía al comenzar la década de los años 80 un cine catártico, en que cada espectador podía encontrar una forma diferente de venganza contra las represiones del pasado, la mediocridad de la vida común, el gris de la normalidad. No tenía un plan especial, sólo rodar... hablaba casi siempre de los mismos temas: la vida, la muerte, el amor y el odio, el deseo y la decepción, la envidia y los celos, la culpa y la incomunicación... vistos siempre desde un punto de vista personal y arriesgado (Polemeni, 2004.p 9).

Hubo un factor esencial que permitía al profano introducirse en el universo almodovariano: el humor. El público se divertía porque Almodóvar era ante todo un “gagman” que había llegado al cine desde la profesión de actor como componente del grupo Los Goliardos y gracias a sus actuaciones travestido o a la proyección de sus películas amateur, dobladas en vivo por él mismo, ante ese mismo

⁹⁵ Declaraciones de P. Almodóvar en *El País Dominical*, junio 1988

público de jóvenes nuevos ricos que iban a financiarle sus primeras películas.

Almodóvar tenía que abrirse paso en una industria que negaba su existencia. Tenía que vencer reticencias y hacer “buen cine”, por lo que buscó referencias en Billy Wilder y en Hitchcock.

Hay un dato significativo en esta cinematografía: conforme avanza la vida del director y éste se profesionaliza, siendo el cine la única actividad que le absorbe (mientras sus primeros trabajos los compaginaba con la grabación de discos, dar conciertos de rock...) va desapareciendo el personaje adolescente, marginal, sin ninguna ocupación o profesión definida que poblaba sus primeros títulos y, por el contrario, los profesionales van avanzando en sus últimas películas.

Se puede afirmar que Pedro Almodóvar es el director español de los 80; un director con una forma de expresión muy particular pero que al tiempo entronca con una cultura española tradicional y cuyos productos pueden competir en otros mercados.

Es también el director que mejor ha representado, tras la muerte de Franco la nueva mentalidad de un país donde ya no triunfan las grandes ideas salvadoras y se vive al día; un país más hedonista, más escéptico y en el que la mayoría de la gente, como Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, ya no se asusta de nada.

La estética almodovariana se diferencia de la de las comedias de los 70, del desarrollismo hortera y el auge de ciudades como Benidorm, en que asume el mal gusto, lo transforma, lo convierte en lenguaje. Y difiere de la comedia realista, que se limita a fotografiar lo que ve, en su peculiar sensibilidad para captar lo camp, mezclar estilos y crear atmósferas.

Almodóvar es consciente de la necesidad de crear un estilo propio, el suyo evoluciona en un proceso difícil por lo peculiar de sus narraciones y por considerarse como narrador de lo inverosímil.

⁹⁶ Secuencia que podemos ver en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Frente al aprendizaje técnico de los primeros años nos encontramos con la técnica depurada que se hace más que evidente a raíz de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y que se caracterizará por los diálogos coloquiales, el ritmo frenético, la sucesión de planos, los travellings cuidados, los planos picados y el comic como referencia de composición visual... Mezclando clasicismo y modernidad ha conseguido crear un estilo personal, utilizando el travelling como aclaración, exposición o huida, el plano picado como visión del mundo objetual y fetichista que rodea a los personajes. El primer plano como expresión psicológica ha ido rompiendo la linealidad narrativa que le han permitido sus historias, y su visión personal, mezclando géneros y subgéneros ...dándole la vuelta a todos los parámetros tradicionales del cine; ha sido el director actual que más ha innovado en el arte cinematográfico de nuestro país. (Holguín A., 2006.p.155)

La trayectoria anterior del realizador había estado desde sus inicios marcada por una visión “cañí”⁹⁷ e, inevitablemente, caricaturesca, y de melodrama. Por ejemplo, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984, o también sirve de prueba de exhibición psicológica del realizador de varios de sus fantasmas personajes (La ley del deseo, 1987), todo ello sustentado en el cine de género más tradicional (el cine negro en *Matador*, 1986, la screwball comedy en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), todos estos ejemplos representan un cine que desde sus orígenes fue considerado poco convencional.

El tratamiento estereotipado de la mujer en la cultura audiovisual está ejemplarizado con personajes populares en el imaginario colectivo: Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), Marilyn Monroe en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955), Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946), entre otros.

Sin lugar a dudas, Almodóvar no será el primer director que trata a la mujer de manera distinta, aunque sí es cierto que construye su propio universo femenino. Sus

⁹⁷Con el término Cañí se califica algo como típico, de raza, folklórico.

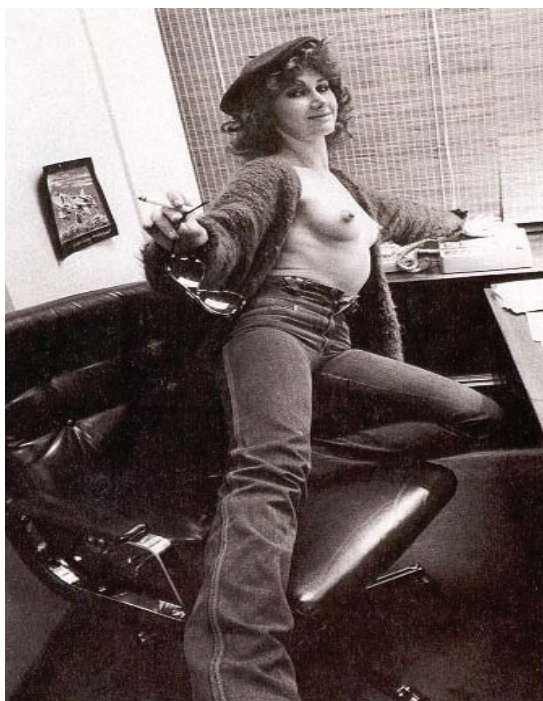
personajes son ejemplo de la evolución psicológica que han sufrido los roles femeninos en las últimas décadas. En los años 80 y 90 comienza a representarse personajes los cuales muestran perfiles psicológicos complejos, contradictorios y contemporáneos, sujetos inmersos en un conflicto del “yo” sin resolver. Al mismo tiempo, la mujer comienza un proceso de masculinización, que culmina en el siglo XXI con una indefinición de sexos y aceptación de múltiples representaciones de la sexualidad contemporánea. Frente a la idea de grupo o clan cerrado con normas de conducta propia y rasgos externos reconocibles, la respuesta femenina se vuelca en movimientos feministas que consiguieron grandes logros para la mujer en ámbitos no domésticos.

A pesar de todo, no siempre los cambios van acompañados de personajes psicológicos más ricos, limitándose a una nueva representación en la que la mujer adopta roles masculinos aunque dotada de la sexualidad femenina estereotipada; una mujer bajo la influencia masculina. Se terminará derivando no en un enriquecimiento del personajes como persona sino en la creación de otro estereotipo más que añadir a los ya tradicionales, mujeres que siguen siendo hermosas, femeninas y erotizadas, eso sí, hechas para matar, embrutecidas, inteligentes, dominantes, soberbias, astutas y hasta terroristas sin escrúpulos. La masculinidad sigue siendo representada mediante rasgos gregarios, inmaduros, violentos, primitivos y misóginos.

11. Mujer española versus “mujer Almodóvar”

Los análisis feministas tradicionales pretendían negar la diferencia sexual para poner al descubierto las estrategias del discurso patriarcal que había situado y caracterizado a la mujer como carencia, como negatividad destructora.

La ecuación tradicional mujer = destrucción, mujer = monstruo, cobra en el cine de Almodóvar un sentido positivo. La feminidad se alinea con la heterogeneidad, convirtiéndose en una fuerza disruptora que desestabiliza la naturaleza monosémica de los sistemas tradicionales de significación.



Victoria Abril en la época del “Destape”

La ecuación mujer = monstruo opera aquí como medio de representar dos tipos diferentes de feminidad: las mujeres más radicales adquieren la fuerza del monstruo para perturbar el llamado orden simbólico y, al tiempo, el aspecto negativo - lo grotesco- del monstruo es desplazado hacia los personajes femeninos más tradicionales.

La hegemonía que las mujeres tienen en el cine de Pedro

Almodóvar nos brinda una amplia gama, en cantidad y calidad, de trabajos, oficios o profesionales protagonizados por mujeres como se puede percibir en el análisis minucioso de cada película.

La experiencia como espectador, que ocupa un lugar central en la vida del cineasta, le ha ido proporcionando a Almodóvar una galería de personajes, muchos de los cuales son auténticos arquetipos de producción cinematográfica española tradicional, que reaparecen transformados en sus películas. El análisis de su tratamiento, por tanto, se inscribe plenamente en la práctica de la intertextualidad.

Si analizamos los personajes siguiendo un criterio sociológico podemos destacar entre los más recurrentes:

Marginales	Iglesia/Estado/familia	Artistas e intelectuales.
Amas de casa	Abuelas	Actores
Drogadictos/as	Curas	Bailaores/bailarines
Homosexuales	Hijos	Cantantes
Prostitutas	Jueces	Directores de cine
Transexuales	Madres	Escritores
Travestidos	Monjas	Periodistas
Violadores	Policías	Toreros

(Aronica, 2005.p.76)

Las representaciones sociales que de la mujer se hacen en los medios de comunicación en general y, por supuesto, también en cine, se encuentran fuertemente estereotipadas en correspondencia con los roles tradicionales que la

mayoría de las sociedades asignan a las mujeres: amas de casa, madre, símbolo sexual. Entre la pobreza de rasgos que les atribuyen, aparece, por lo general, el de género subordinado... La mayoría de las investigaciones coinciden en señalar que las imágenes de las mujeres que ofrecen los medios de comunicación se apoyan fundamentalmente en la inercia de la cultura tradicional. Normalmente, cuando aparecen en sus relatos nuevos roles sociales desempeñados por mujeres lo hacen junto a viejos estereotipos femeninos, dando lugar a imágenes contradictorias. Almodóvar reproduce cuanto se ha dicho en relación con los roles de la mujer su carga irónica y sarcástica deja ver una crítica más que evidente a una sociedad anclada en el pasado y a la que le cuesta asumir los cambios, de hecho aunque aparezcan nuevos roles en sus películas, las mujeres siguen teniendo una dependencia clara con respecto a un pasado y una tradición cultural que se niega a desaparecer y que está de fondo en las relaciones sociales, la vida diaria de la década de los 80 a medio camino entre la modernidad y nuestra historia.



*Mujeres al borde de
un ataque de nervios, 1988*

Si nos paramos a analizar los aspectos profesionales en relación con el mundo de la mujer es imprescindible aclarar que la mayor presencia femenina en el mundo laboral no es un fenómeno que haya afectado por igual a todos los grupos de mujeres, ni la actividad, ni el empleo, ni el paro han evolucionado igual para toda la

población femenina. Determinadas características como la edad, el nivel de estudios o la situación familiar son claves para entender la repercusión desigual del fenómeno.

Los efectos del ritmo creciente con el que la mujer se ha ido incorporando al mercado de trabajo y el cambio de patrón de comportamiento de las mujeres tienen un componente generacional importante.

Por lo que respecta a las mujeres de menos de 20 años, la tendencia ha sido a disminuir su presencia en el mercado de trabajo, situación generada en gran medida por la prolongación de los años dedicados a la formación obligatoria, debido a la reforma del sistema educativo que se llevó a cabo principalmente en los años 80, y a la mayor presencia de las mujeres en los niveles de educación superior.



Hace treinta años la tasa de actividad más alta era la de las mujeres entre 20 y 24 años, a partir de esa edad y con la llegada del matrimonio y de los hijos, una proporción importante de mujeres optaba por retirarse del mundo laboral, observándose a partir de ese momento una caída en la tasa de actividad. Esta caída se recuperaba levemente coincidiendo con el momento en el que algunas mujeres, tras finalizar el período dedicado al cuidado de los hijos, deciden volver al trabajo.

Este modelo tradicional ha ido dejando paso a unas pautas de participación cada vez más parecidas a los hombres, ha aumentado la proporción de población con estudios universitarios, aunque en el caso de las mujeres de manera más notable. Así entre las mujeres que en 1987 tenían entre 30 y 34 años había un 13 %, mientras que en 2007 la proporción aumenta hasta un 30 % (Cebrián López & Moreno Raymundo, 2008, pp. 121-137)

**PROPORCIÓN DE POBLACIÓN CON ESTUDIOS
UNIVERSITARIOS POR GRUPOS DE EDAD.1987-2007**

Franjas de edad	% de mujeres	
	1987	2007
25-29	16.86	31.90
30-34	13.77	30.85
35-39	8.03	26.32
40-44	5.51	22.37

FUENTE:INE, EPA.

**Figura 15: Proporción de población con estudios universitarios por grupos de edad.
1987-2007**

De prostitutas o amas de casa como Cristal y Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* a mujeres “yuppies”, guapas, muy bien vestidas, inteligentes y ejerciendo profesiones con prestigio social como Maria Cardenal en *Matador* o Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, este cambio se va produciendo a lo largo de la década de los ochenta y al igual que el cine de Almodóvar evoluciona, también lo hace la representación de la mujer ; con el fin del decenio llegó la

representación de una mujer completamente desarrollada como tal y también profesionalmente, una mujer que poco tenía que ver con la de finales de los setenta más que en su forma de sentir... el sentimiento es algo que de un modo u otro se sigue manifestando en los personajes almodovarianos y especialmente en los personajes de sensibilidad femenina, ya sean mujeres u homosexuales.



¿Qué he hecho yo para merecer esto?,

1984

El fenómeno de la Movida proclamaba en el discurso y en la práctica la ruptura con antiguos tabúes. En ese entorno de cambio entraba también el papel que la mujer jugaba en la sociedad que ya no sólo estaba apoyado por los recientes avances a nivel legal y profesional sino que también encontraba apoyo en el nuevo ambiente cultural que se había generado con la Movida (Cruz-Cámara, 2004, pp. 267-313).

El fenómeno de la Movida es, en realidad, la práctica cultural que surge como claro síntoma del ingreso de España en el ámbito de la posmodernidad.

De esta manera interpreta un corresponsal francés de *Le Monde* la situación que se vivía en el Madrid de los ochenta:

Esta ciudad, ayer todavía arquetipo del inmovilismo, se ha

precipitado a cuerpo descubierto en la Movida: término que designa todo lo que se mueve, todo lo innovador, todo lo que cambia. Y aquí vemos a la capital del jansenismo convertida al hedonismo. Madrid ha rechazado a la vez todos los tabúes que la tenían encorsetada [...] Todo en la ciudad es trepidante, frenético, desenfrenado (Gallero, 1991, p. 21)

Muchos analistas de la década de los ochenta coinciden en considerar que si bien la movida comenzó con ansias de renovación y creatividad se fue transformando en la uniformidad de un estilo de vida que todos los jóvenes repetían por inercia. La libertad que supuso el movimiento quedó reducida a la exaltación del cambio constante, perdiendo el recuerdo de las motivaciones iniciales y quedando anclada en consignas, normas ... que daban muestra de lo maravilloso del fenómeno. La Movida se convirtió sólo en algo que estaba “de moda”, y como tal perecedera.

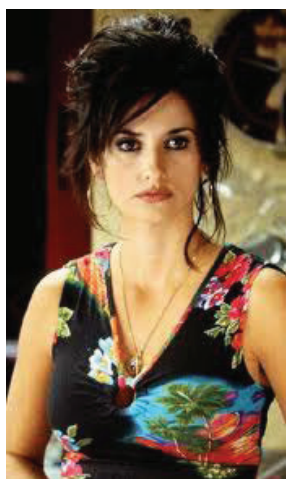
Lo que en origen quiso ser un entorno reivindicativo y de rebelión se llenó de imposiciones, de negación hacia lo existente (no se podía hablar de romanticismo, de pareja o de trabajo).

Nos encontramos con una nueva España con la jornada laboral de 8 horas establecida por ley y aprobada en una situación donde solo aporta salario una persona de la familia, en la mayoría de los casos el hombre. Donde la mujer seguía dedicándose al cuidado de la casa y el papel reproductivo. El hombre normalmente trabajaba la jornada de ocho horas y las mujeres voluntariamente se acogían a trabajos de media jornada, en el servicio doméstico, en la economía sumergida....⁹⁸.

Desde un primer momento, Almodóvar representa en sus películas a la mujer trabajadora, entendiendo como tal aquella que recibe una remuneración por su trabajo; de todos modos en ningún momento deja de lado el papel del ama de casa, incluso en sus últimas películas, ya entrado el siglo XXI, sigue considerando como

⁹⁸ Datos recogidos del anexo al documento Por la “Ley de las 35 horas: un plan de acción inmediata”, elaborada por el

primordial esta figura. Nueve fueron las amas de casa representadas (con cierto peso en la historia contada) y mucha fue la evolución que en su representación se vio desde el ama de casa que se mostraba en *Pepi, Luci, Boom...* hasta las que aparecen protagonizando *Volver*. De este modo Almodóvar deja claro el papel decisivo que una figura tradicional, el ama de casa, sigue teniendo en la sociedad española, eso sí, se trata ahora de mujeres conocedoras de sus derechos que han dejado la sumisión a un lado para disfrutar de la libertad de ser mujeres y mujeres ejerciendo como amas de casa.



Volver, 2006



Pepi, Luci y Boom...,
1980

En este sentido podemos ver en este papel a Gloria, la protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, con un papel social muy definido, el de ama de casa que además se ve obligada por su situación económica a buscar otros trabajos a media jornada que le permitan vivir un poco mejor. Todo esto con la negativa de su marido ya que él, educado en década anteriores es un digno heredero, como tantos otros en los primeros ochenta, de la idea masculina y machista de que la mujer no necesita trabajar, ni para desarrollarse como persona ni para aportar nada a su

familia, el sueldo es cosa del marido.

El papel social de ama de casa, de clase baja, está representado, por tanto, por Gloria (Carmen Maura), la mujer del taxista, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, tan agobiada económicamente que debe compaginarlo con el trabajo de asistenta, tan alienada por sus condiciones de vida, que constantemente se ve obligada a ingerir fármacos (a modo de drogas) para soportar su triste existencia. Este personaje femenino es todo un alegato sobre la alienación social de la mujer en tal forma de vida. Película más eficazmente feminista y de denuncia o crítica social que otras expresamente concebidas con ese fin por ciertos (normalmente ciertas) cineastas. La visión no androcéntrica de la sociedad, el poner el punto de mira en una mujer y traducir esto a cine, teniendo además esta mujer la nada estelar o espectacular vida de un ama de casa pobre, es un fruto extraño en el cine español de la época, años ochenta, que por lo general reflejaba en la toda la producción cinematográfica un universo dominado por hombres ; la lógica del discurso social de este cine está presidida por la mirada masculina, aún en el caso de que sea protagonizado por mujeres. Más allá del tema profesional, el mundo de los afectos, las pasiones femeninas, la sensibilidad..., están captados desde esa perspectiva no androcéntrica del cine de Almodóvar.

Es difícil llegar a la igualdad entre sexos mientras el modelo de distribución del tiempo sea el masculino en la empresa y en la casa. El hombre a lo largo de su vida dedica más tiempo al trabajo a tiempo completo que las tareas domésticas. Con estos criterios no cabía la posibilidad de que las mujeres pudieran competir en igualdad de condiciones en el mercado del trabajo.

Dentro de las amas de casa que aparecen en Almodóvar como una obsesión nos podemos encontrar en su obra con distintas representaciones desde *Pepi*, *Luci* y

Bom hasta *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* pasando por *Laberinto de pasiones* o *La ley del deseo* con representaciones muy *sui generis* de este rol de mujer.



*¿Qué he hecho yo para merecer
esto?, 1984*

“El ama de casa española es un ser lleno de vitalidad y de iniciativa, acostumbrada siempre a sacar leche de una alcuza. Tiene muy mal gusto. Su único objeto es sobrevivir, y en este aspecto son verdaderas virtuosas. El ama de casa acepta la sociedad de consumo, le encanta, adora el capitalismo aunque su marido sea comunista. Le gustaría comprarlo todo, los avances tecnológicos no tendrían sentido sin su afición casi fetichista. Lo malo es que sus deseos de consumir se vuelven contra ellas mismas. Llega un momento en que son ellas las

que se consumen (dossier ¿Qué he hecho yo para merecer esto?). El ama de casa es una figura muy vinculada a la cultura pop, desde el momento en que es un elemento muy presente y que está en la mente de todos en esa época en que tal cultura nace... que no es sino la época en que yo me he formado”

(Dirigido por, Agosto- septiembre 1984).

Hay que señalar que en España los procesos de modernización del capitalismo en las últimas décadas se han experimentado con retraso, debido a la demora que el franquismo representó para el cambio social en todos los aspectos, pero por otro lado la modernización económica a partir de los 60, la lucha por las libertades democráticas y el resurgimiento del feminismo en los años 70, supusieron un gran cambio para las mujeres más jóvenes, que disfrutaron de mayores posibilidades de acceder a la educación, al empleo y a la lucha por la igualdad de derechos. Sin embargo, no hay que olvidar que las propias desigualdades sociales y territoriales (especialmente la desigualdad entre zonas urbanas e industriales por un lado y zonas rurales por otro) y las necesidades limitadas del mercado capitalista restringieron el acceso al empleo a un sector reducido de las mujeres, privando a muchas de oportunidades de formación y manteniendo como modelo dominante la mítica de la mujer “reina del hogar”, responsable en exclusiva de la crianza y educación de sus hijos. Y todo ello porque, a pesar de la modernización económica y los cambios comentados, hasta la llegada de la democracia el modelo social en España se caracterizó por:

- Con la implantación de un capitalismo emergente en el marco mundial la economía española no es capaz de absorber una incorporación mayor de las mujeres al empleo; además si la mujer realiza gratis en su hogar las actividades domésticas, la empresa

puede pagarle salarios más bajos, que en el caso de que el trabajador tuviera que realizar él mismo o pagar a precio de mercado todas o algunas de esas tareas, además de poder estar más disponible para necesidades de la empresa.

- Una ideología ultraconservadora que subordina a la mujer en todos los órdenes. El modelo familiar que se fomentaba desde el régimen y desde la Iglesia oficial es la familia numerosa y la madre sacrificada.

Todo ello explica que la demanda de trabajo de las mujeres en España ha sido una de las más bajas de los países desarrollados. El modelo económico de los 80 no alteró la situación de las mujeres de manera especial⁹⁹.

Si unimos a esta situación económica y social la situación cultural que se vivió en los 80 y que ha sido extensamente tratada en apartados anteriores de esta misma investigación, podremos entender todas las películas que Almodóvar dirige en este período: desde *Pepi, Luci, Bom...* en la que las mujeres se abren a los gritos de libertad que se dejaban oír en España tras la transición democrática, de ahí esa representación tan superficial, donde lo extravagante, lo trasgresor, incluso lo frívolo se representa de todas las formas posibles... son mujeres denuncia, mujeres libres para pensar pero que siguen teniendo detrás el peso de su imagen tradicional. De hecho, Luci prefiere volver a su vida de siempre, con su marido, sus malos tratos... tras haber conocido el gozo, la libertad cree que es con él con quien debe estar.

Laberinto de pasiones nace de la Movida Madrileña, la estética reproduce esta corriente cultural y también sus personajes, se mezclan clases sociales bajo una ley la modernidad. Las mujeres que aquí aparecen son de todo tipo desde divas o emperatrices a mujeres trabajadoras que sueñan con parecerse a su estrella favorita, comenzaba el fenómeno fan con fuerza, un fenómeno no recuperado desde los Beatles.

⁹⁹ Datos recogidos del anexo al documento Por la "Ley de las 35 horas: un plan de acción inmediata", elaborada por el

Entre Tinieblas se centra en el mundo de la religión algo muy presente en un país como el nuestro lleno de contradicciones pero en el fondo con una educación religiosa profunda de la que resulta difícil desprenderse sea cual sea el mundo en el que de adulto te mueves. Este hecho se muestra en la película a través de mujeres monjas y una joven “yonqui” que como salvación acude al convento. Representa una parte de la sociedad en muchos casos cínica que tras la aparente religiosidad esconden mil y un misterios.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? supone la más fiel representación de la situación de la mujer madura en los primeros ochenta, tras un conjunto de tramas surrealistas vemos a mujeres que sufren, mujeres normales tan acostumbradas a su vida que parece que jamás conocerán la felicidad.

Matador supone una nueva forma estética de enfrentarse al tema tratado, matar y su atractivo. En este caso muestra el poder de una mujer, su fuerza, su temperamento ante la pasión.

En *La ley del deseo* no se produce un tratamiento de la mujer como tal, pero sí de su forma de actuar y sus sentimientos, algo que plasma a través del amor homosexual y la figura de Tina, un transexual.

Mujeres al borde de un ataque de nervios muestra una sociedad moderna, urbanita...donde las mujeres son absolutamente independientes, dueñas de sus destinos eso sí con un punto débil, el sentimental; será la relación con los hombres, el desamor el que las haga caer.

¡Átame! muestra el amor llevado al extremo, a la obsesión. De nuevo mujeres fuertes e independientes pero que terminan en los brazos del hombre empeñado en imponer sus deseos, en hacer realidad su obsesión.

Y así en todas y cada una de las películas que Almodóvar dirige hasta el 2010.

También llama la atención el número de mujeres (un 19.5%) que se dedican al

entorno artístico en sus más variables facetas en el universo de Almodóvar... esta representación tiene más que ver con el entorno que rodea al director, con influencias personales en su labor profesional más que con la realidad española. Almodóvar estuvo vinculado en todo momento con artistas gráficos, músicos, actores y actrices... primero pertenecientes al movimiento de la Movida y luego relacionados con la nueva intelectualidad. Todo esto hizo mella en su obra que dio buena muestra de un círculo de personajes peculiares que no habían sido mostrados por ningún otro cineasta hasta el momento y que Almodóvar quería dar presencia social, como símbolos, y no por ser representativos de la sociedad en general.



Todo sobre mi madre, 1999

Un ejemplo claro de representación social a través del papel de la mujer lo encontramos en los personajes que profesionalmente se dedican a la abogacía; las abogadas laboristas - algunas de ellas feministas- son una figura casi constante en el cine de Almodóvar, en el que suelen aparecer bufetes repletos de clientes, todo ello muy en el ambiente urbano madrileño de los años del postfranquismo y de la transición democrática. Cristina Almeida, Cristina Alberdi, Manuela Carmena, entre otras, son mujeres jóvenes dentro de la abogacía española que han llegado a ser figuras públicas, algunas de ellas muy populares. No es de extrañar que esta nota, tan presente en el ambiente madrileño, se haya filtrado a los títulos de Almodóvar. Este tipo de mujeres, tan al día, dan un toque de modernidad sobre la sociedad española de los ochenta, que probablemente se desconozca en el extranjero, estando

nuestro país para los foráneos casi siempre ligado a los tópicos de la España negra.

Asimismo, los españoles podían ver, traducidos a imágenes fílmicas, personajes de su propia realidad, doblemente sorprendentes al estar el cine español enormemente encerrado en el rodaje de guiones, fundamentalmente basados en novelas.

Secretarias, recepcionistas, azafatas,... son otras profesiones medias que emergen en el universo femenino de este cineasta, donde la gran masa coral de sus actores secundarios se convierte en un excelente bisturí para desentrañar los innumerables matices sociales que recogen sus obras.

Oficios menos cualificados laboralmente son las porteras, dependiente de un tinte, criada y otros personajes menores similares que ejercen una excelente labor de relleno de la realidad en el bastidor que son los títulos almodovarianos. Aún tratándose de personajes menores se convierten en fundamentales en la narrativa de Almodóvar, por ejemplo al hilo de un personaje como el de “portera” Almodóvar decía: “Una portera es la conciencia de todo un edificio, los ojos que miran la calle” (véase el caso de Chus Lampreave en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Son los ojos y la voz orientada adentro y afuera, sabe lo que pasa en casa y lo que viene de fuera, en suma, un primordial canal de control de la información.

Otro dato significativo del universo femenino almodovariano es que sus mujeres, incluso las que se han liberado por su profesión de la dependencia o alienación social, están inmersas en una especie de dependencia amorosa, víctimas de la pasión. Sólo la mencionada ama de casa vive una existencia con tantos mínimos que difícilmente le queda energía para plantearse algo en este terreno.



¡Átame!, 1989

A pesar de que el país estaba en continuo cambio, la posmodernidad no ha variado la imagen tradicional de la maternidad. La mujer que esta época muestra en relación con el papel más propio que la sociedad y la propia naturaleza le ha dado, el papel de madre, se muestra como profesional no dedicada exclusivamente al cuidado de los hijos, como en anteriores generaciones ocurría. De cualquier forma, ni los avances políticos ni la liberación cultural que supuso la Movida fueron suficientes para transformar conciencias y romper viejos arquetipos represivos para la mujer. En la madre se unifican fenómenos como culpabilización e idealización ayer, hoy y siempre (Cruz-Cámara, 2004. p 275).



Todo sobre mi madre, 1999

La maternidad ha sido definida, interpretada, reproducida y representada en la sociedad, en general y en la española en particular, por el hombre. Por tanto, el rol de la madre ideal sigue siendo el de eterna víctima propiciatoria. Tiene toda la responsabilidad física y moral por el bienestar de sus hijos y muy pocos o ningún derecho; una madre que no sigue el canon establecido se considera madre desnaturalizada. (Donapetry, 2004)

En *Todo sobre mi madre* aparece una contestación al patriarcado sofocante con respecto a las mujeres y su rol maternal concretamente, la elasticidad de lo “femenino” y del “género” en Almodóvar socava seriamente (consciente o inconscientemente) el poco terreno que la mujer ha logrado considerar suyo. Curiosamente lo hace como homenaje a las mujeres a quienes dedica la película, exento de ironía, pero paradójicamente e irónicamente reaccionario.

La dedicatoria de la película, a modo de epílogo, resume lo dicho:

“A Bette Davis [icono de la cultura gay occidental, protagonista de *All About Eve*], Gena Rowlands [protagonista de *Opening Nigh* (1978) y de *Gloria* (1980)], Romy Schneider [protagonista de *Sissi* y actriz cuya vida fue de “película”, entre otras cosas porque su hijo murió accidentalmente siendo un niño y ella misma se suicidó]. A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las mujeres que quieren ser madres. A mi madre”

Es indudable que la mujer española se encontró a finales de los setenta principios de los ochenta, con una abalancha de cambios de difícil asimilación:

Tampoco ella [la mujer española] estaba preparada para adoptar ciertas formas de vida que en otros países son habituales, porque no tuvo un proceso gradual de evolución. Las normas de la sociedad contemporánea europea le llegaron de golpe cuando ya estaban asumidas por aquélla. Tal vez sea ésa la razón de que se propagaran muy rápidamente sus formas externas (vestimentas, diversiones, libertad sexual...) sin que en la mayoría de los casos se interiorizaran profundamente los valores subyacentes. (Borreguero, Catena, De la Gándara, & Salas, 1986, p. 13)

Los comienzos de la transición política, social y cultural fueron como todo cambio, difíciles, incluso en un entorno tan de ruptura y aperturismo como era el de la Movida se podían encontrar discursos masculinos que se revelaban como disfraces ocultando la subsistencia de antiguas actitudes patriarcales. Algo evidente en visiones como la aportada por Borja Casani - director de la revista emblema de la movida, *La*

luna de Madrid- acerca de la liberación que supuso la Movida:

Pero la única ciudad donde puedes entrar por la puerta y salir a las seis de la mañana, borracho, con una tía agarrada por el trasero, es ésta. Y eso vale mucho más que lo restante. Así, como suena [...]

(Gallero, 1991, p.4)

Estaba mal visto hablar de romanticismo o de amor dentro de la pareja[...] El compromiso es una mala palabra en todos los órdenes y no podías exigir a nadie que se comprometiera [...] En los ochenta estaba muy mal tomarse en serio cualquier cosa. Incluso profesionalizarse , porque era meterse en la rueda .

(Gallero, 1991,p.136)

Para los nostálgicos los “viejos triunfos” consisten en el consumo de “copas y rubias” (Benítez Reyes, 1996,p.100) Todo esto da muestra de que muchos hombres y algunas mujeres no supieron estar a la altura de las transformaciones ideológicas que se estaban produciendo. Adoptaron pautas de comportamiento sin asumir el verdadero alcance que deberían tener esos cambios.

Otro logro importante fue el del reconocimiento de la paternidad, lo que implica que la responsabilidad de un hombre sobre la concepción de un hijo, se puede exigir en los tribunales aunque éste se oponga. (Alberdi, 1999,p. 31)

Se trataba este de un logro social importante teniendo en cuenta que hasta entonces el hombre estaba “desnaturalizado” en relación a sus hijos, carecían de responsabilidad sobre ellos salvo la punitiva, la de castigo ante un comportamiento indeseado. A pesar de ello Almodóvar no ha mostrado a este nuevo hombre en sus películas y es la mujer la que a pesar de los cambios sociales sufridos en España a lo largo de tres décadas no ha dejado de desenvolver su papel de madre, con las

mismas condiciones y modos que la madre tradicional. Almodóvar valora mucho el papel de madre (por todos es conocida la devoción continua que mostró por la suya propia) y se siente profundamente atraído por la forma en que ésta protege, cuida, siente a los hijos, por eso en muchas películas ha tratado de representar esta figura a través de perfiles de mujer muy diferentes y que, por tanto, ponían en escena a madres muy distintas aunque el fondo, pase el tiempo que pase y cambien las cosas cuanto cambien, siempre será el mismo, una madre y su hijo.

A pesar de los aspectos claramente negativos, la Movida aparece también como un factor que contribuyó a la evolución de la mujer, en cuanto que creó un espacio donde era posible la experimentación y la ruptura con toda restricción. La movida liberada de retórica llevaría a la auténtica libertad interior: la del sujeto, hombre o mujer, consciente de su poder para poder construirse a sí mismo. (Cruz-Cámara, 2004, p. 267-313). Se había creado el clima oportuno para cuestionar supuestas verdades absolutas, la mujer cuenta con la posibilidad de participar en un mundo cuyas puertas le estaban antes cerradas. En cualquier caso la evolución profunda de la mujer tendrá lugar cuando pueda liberarse de viejos fantasmas.

La sofisticación de la vida establece las distancias entre los hogares de Pepi, Gloria y Pepa, en los ochenta; Kika y Rebeca, en los noventa; o Alicia y Raimunda en primera década del presente siglo. La implantación absoluta la encontramos en el ático de Montalbán -7¹⁰⁰ donde los muebles y electrodomésticos parecen no haber sido usados jamás y se vive sin preocupación alguna por lo material.

También varía lo que de Madrid nos deja ver en sus películas: desde el ático¹⁰¹ ya no se pueden espiar concursos ni ver la M-30¹⁰². Cuando se sale de allí se

¹⁰⁰ Es que ático en el que vive Pepa, la protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y donde se desarrolla gran parte de la película.

¹⁰¹ Referencia directa de nuevo al ático que aparece en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

hace en taxi hacia el despacho de la abogada feminista en la Castellana, hacia el aeropuerto, a los estudios de doblaje. Es evidente el mejor vivir de los habitantes cinematográficos, no podemos olvidar que nos encontramos ya en una película, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de 1988 donde la sociedad del bienestar es ya un hecho en la España del momento.

En la mayoría de las películas de esta década se relata el temor de un grupo de mujeres frente al mundo y se encierran en su microcosmos, normalmente pequeños locales; ese miedo sólo permite la conexión con los demás a través del teléfono o los grandes medios de comunicación¹⁰³, el teléfono aparece como sustituto de contactos reales.

Del escondrijo femenino sólo salen para intentar solucionar lo que será su huida definitiva a lugares lejanos donde se sientan seguras. Gloria, protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, ve en el teléfono un signo agresor porque es el contacto de su marido con su amante y la televisión le recuerda lo mal pagada que está¹⁰⁴. Fuera de la casa se encuentran los pequeños trabajos de asistenta, los estimulantes... En fin, tanto ella como la abuela, Cristal o Juani, están al borde de un idéntico ataque de nervios, algunas sí tienen puntos de escape fijados en el pueblo de origen (la Abuela o el chico mayor, Toni) o Las Vegas (Cristal). Las monjas¹⁰⁵ lo tienen peor, pero sus salidas están también basadas en la venta de imágenes, dulces o best-seller que les ayuden, pero la quimera es el negocio de la droga: los paraísos soñados bien pueden ser África, Tailandia o el reducto de Albacete.

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Pedro Almodóvar permite que

¹⁰² Referencia a las características de la viviendas que aparecen en *Pepi, Luci y Bom...* y la casa de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*.

¹⁰³ En la estética personal de Almodóvar hay una pasión clara por los insertos televisivos y publicitarios.

¹⁰⁴ Se crea una metáfora clara entre imagen y sonido que llegan a identificarse. La protagonista en su papel de ama de casa perfecta se siente sucia y despreciada por su marido que sólo busca en ella una sirvienta y alguien que le satisfaga sexualmente cuando lo necesite sin preocuparse por nada más; en uno de esos momento de cumplimiento con sus "deberes matrimoniales" clásicos, el placer del marido, se escucha en la televisión la canción de La bien Pagá, canción de Perelló y Mostazo y cantada en esta aparición por Miguel Molina.

¹⁰⁵ Personajes de *Entre tinieblas*

Pepa salga de su piso para no asfixiarse, sueña con huir con Candela a un lugar lejano. A partir de esta película y coincidiendo con el cambio de década la mujer que se muestra es otra, al menos aparentemente, ya que en el fondo y por mucho que haya cambiado su representación es un ser que sigue buscando en la huida su válvula de escape.

La imagen ideal de mujer emancipada y los discursos de amor libre que prevalecieron a partir de la Movida, se ven empañados por la pervivencia de viejas actitudes, podríamos decir machistas o "tradicionales" ... En la década de los noventa nos encontramos con una España llena de hombres y mujeres invadidos de una falsa bohemia, el consumismo extremo oculto tras una aparente actitud antimaterialista, el amor libre que finalmente se convierte en carta blanca para ligar con cualquiera sin tener que dar explicaciones. Se trata de un periodo lleno de máscaras en las que nadie sabe el papel que le ha tocado interpretar y sólo con el tiempo podrán descubrir.

La filosofía siempre ha asociado a la mujer y belleza, como si el elemento definidor de las mujeres fuese la armonía estética que emana de su interior frente al hombre definido por las acciones que realiza para el exterior (Durán, 1988)

Este imperativo de la belleza nace de los estereotipos sociales, los refuerza y está firmemente asentado en las conciencias de todos, sobre todo en las de las mujeres. Cabría pensar que a medida que se van abriendo nuevos campos a las actuaciones femeninas y numerosas mujeres van cobrando relevancia por sus realizaciones culturales, sociales y económicas, la sociedad dejaría de medirlas, a todas como colectivo y a cada una de ellas en particular, por el rasero de la apariencia física. Desdichadamente, este momento aún no ha llegado y vemos que incluso mujeres que han logrado importantes éxitos considerados masculinos, siguen

arrastrando la condena de querer alcanzar la belleza. (Alberdi, Escario, & Matas, 2000, p. 31)

En las mujeres la belleza se convierte en estrategia de supervivencia. La belleza de la mujer es una mercancía que se puede cambiar por poder y dinero, es un valor a través del cual se puede obtener seguridad. La economía de la belleza rige el mercado matrimonial y también influye en el mercado laboral. Los individuos tienen en la sociedad una serie de recursos propios, como su inteligencia, su origen social, su educación, y otras capacidades con las cuales negocian en cuanto a relaciones personales, encuentros y logros. (Gil Calvo, 2000). Pues bien, la belleza es uno de esos recursos que los individuos pueden poner en juego y, sobre todo en el caso de las mujeres, cobra una importancia mucho mayor. La particularidad de esta cualidad con respecto a otros valores como la inteligencia o la educación es que se trata de una cualidad repartida aún más azarosamente que la del origen social y que, sin embargo, marca unas diferencias muy grandes entre los individuos. De tal modo que el espíritu igualitario y meritocrático de las mujeres que han luchado por encontrar su posición social se resiente como una injusticia ante las ventajas asimiladas a la belleza, más propias de una época anterior en la que las mujeres no tenían más recursos propios que su cuerpo.

No faltan las voces positivas que consideran que el interés creciente de las mujeres por su aspecto, por el cuidado físico se debe a que se valoran más y encuentran un placer narcisista en el cultivo de su imagen. La idea de querer ser bella y seductora no tiene porqué significar una limitación sino una dimensión creativa de la personalidad femenina, una forma de lanzar una imagen positiva de sí mismas.

Como explica Martín Jay en su artículo *Scopic Regimen of Modernity*, no hay visión que anteceda la mediación cultural. Lo que consideramos bello, lo que nos parece feo, lo valioso o lo deseable, son productos de una manera de mirar que nos enseña la cultura. De modo que no somos capaces de mirar, ni siquiera de mirarnos a

nosotros mismos, sin el filtro que la sociedad ha desarrollado y nosotros captamos a través de la socialización (Jay, 1992)

El nivel de ingresos ayuda a configurar la identidad, ya que el uso de ropa de marca, de ciertos productos de consumo, simbolizan el nivel económico y, en una sociedad de prosperidad reciente, los grupos sociales de ascenso reciente están especialmente motivados en mostrar su poder adquisitivo a través de símbolos externos.

La relevancia que dan las mujeres españolas a su imagen se puede relacionar con el desarrollo económico tan fuerte y tan reciente que se ha producido en toda la sociedad. De alguna forma, somos colectivamente, una sociedad de nuevos ricos y una de las características más acusadas de estos es el de su afán y gusto por el consumo. La proximidad del ascenso socio-económico, en pocas décadas, nos coloca como conjunto entre una de las sociedades en las que se han producido unas cifras más exorbitantes de aumento de los consumos relacionados con la imagen y la moda.

Hay distintas maneras de manejar la doble identidad que aparentemente posee la mujer- la de ser tú misma y, una segunda, que tiene que ver con cómo te manifiestas según la situación,” hacia dentro “ y “hacia fuera”. Las mujeres más seguras de sí mismas y mejor adaptadas a su medio lo aceptan como algo natural y conveniente, mientras que otras se obsesionan por la mirada ajena y con la imagen que ofrecen como el único rasero sobre el cual se asienta su identidad.

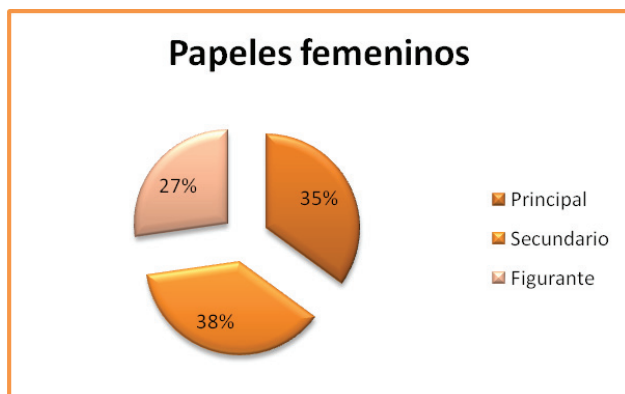
Muchas mujeres viven esa doble imagen como algo impuesto y negativo ante lo que se rebelan. Entre los grupos de mujeres jóvenes con estilos de vida más arriesgados y vanguardistas se menciona la hipocresía de la representación y el temor de perder su autenticidad al adecuarse externamente a expectativas convencionales. Hay un doble mecanismo de rechazo, en parte por no aceptar imposiciones de la sociedad considerada atrasada, y en parte por el miedo a que

estas presiones no dejen aparecer su yo auténtico. (Alberdi, Escario, & Matas, 2000, p.40)

En los siguientes gráficos se puede observar cuáles han sido los resultados del análisis realizado, aplicando las fichas elaboradas ad hoc para esta investigación al objeto de análisis marcado desde el comienzo de este estudio. Se ha utilizado una ficha por personaje femenino y el análisis ha sido individualizado en cada película de esta manera es posible obtener datos evolutivos en cuanto a la forma de representar la figura femenina en el cine de Pedro Almodóvar; podemos observar cómo han sido modificados los parámetros de representación a lo largo de su carrera como director y tras cruzar los datos con los sociológicos tomados como base en apartados anteriores, ver si estos tienen alguna razón de ser en el entorno social o cultural del momento.

El total de personajes femeninos analizados han sido 77 distribuidos a lo largo de las 17 películas dirigidas por Almodóvar hasta el 2010.

En cuanto a los papeles reservados a mujeres se puede concluir que salvo en su última etapa (*La mala educación* o *Los abrazos rotos*) son prácticamente las únicas protagonistas pero no sólo eso sino que a diferencia de lo que ocurría en el cine más “tradicional” también alimentan el elenco de personajes secundarios de forma llamativa. En definitiva por número e importancia en la representación la obra de Almodóvar es la puesta en escena del universo femenino, pretende dar muestra de la forma que tienen las mujeres de ver el mundo.



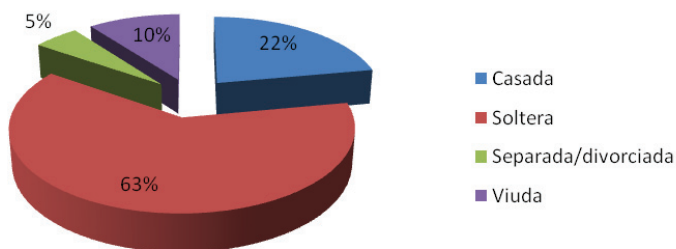
Gráfica 5: Papeles femeninos en las películas de Almodóvar

Los cambios legislativos de la transición producen consecuencias destacadas en las relaciones conyugales. Hasta entonces la familia estaba muy jerarquizada, en la que la autoridad del hombre era reconocida por la legalidad vigente, tradición que se remonta a varios siglos atrás, llegando incluso hasta textos como las Partidas.

La situación era llamativa, pues por ejemplo, según las leyes de la dictadura, la mujer debía obedecer al marido y la patria potestad sobre los hijos siempre correspondía al padre. Aunque históricamente siempre había sido así, sólo se suavizó algo durante el período de la Segunda República.

Con las reformas del Código Civil de 1981, el régimen económico del matrimonio ya lo pueden fijar libremente los cónyuges, también se fija como un deber de ambos la fidelidad que previamente se pensaba que sólo era algo a seguir por las mujeres.

Estado civil de los personajes femeninos en las películas de Almodóvar



Gráfica 6: Estado civil de los personajes femeninos en las películas de Almodóvar

Estas nuevas formas de relacionarse hombres-mujeres son tratadas por Almodóvar de un modo cuanto menos “peculiar”. En muchos casos son mujeres que se abren por primera vez a la libertad como seres individuales ... de hecho en muchos casos muestran a mujeres casadas que a pesar de estar casadas quieren descubrir cosas nuevas a través del contacto bien con otros hombres bien con otras mujeres. Son conocedoras del cambio de rol que el desarrollo social y cultural del tiene reservado y por eso ya no se escandalizan ante nada o casi nada. De todos modos, en el cine de Almodóvar también se representan perfiles femeninos tradicionales que muestran la convivencia que durante muchos años hubo entre modernidad y tradición sobre todo en el entorno familiar.

España ha evolucionado mucho desde el final de la transición a nuestros días y a pesar de que los valores en muchos sentidos han cambiado hay algo que sigue siendo una realidad, la vida social en España gira alrededor de la familia y la familia

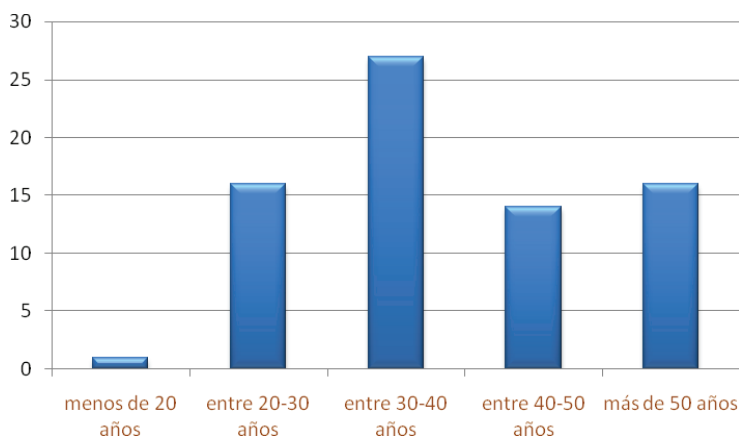
es la base, esto es algo que Almodóvar tiene muy claro, a pesar de mostrar en muchos casos la modernidad más absoluta de las relaciones o las claves de núcleos familiares desestructurados sigue mostrando la familia o el círculo próximo como clave en el desarrollo vital de los individuos ya sean hombres o mujeres (véase el caso de películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Volver*, *Todo sobre mi madre...*).

Para España la emancipación de la mujer es clave para la estructura familiar y ha sido el principal motor de los cambios operados en nuestro país tanto en el entorno rural como urbano. De todo esto se derivan cambios en el concepto de familia que ya no está tan claro, con un único modelo válido y fácilmente reconocible. El número de matrimonios ha dejado de crecer en las últimas décadas sin que esto signifique la no aparición de nuevos núcleos familiares. Si nos fijamos únicamente en los datos de 2000 a 2008 vemos ya un claro descenso en la tasa de nupcialidad, pasando de un 5.4% a un 4.2%, de manera que el número de matrimonios en el 2008 alcanzaba la cifra de 196.613, un 9% menos que en año 2000. De ese total un 1.8% eran matrimonios entre personas del mismo sexo (INE, 2010). Esto inevitablemente cambia el panorama demográfico y social del país en muchos aspectos y de todo esto da buena cuenta Almodóvar en su cine.

Respecto a las edades cabe decir que Almodóvar ha representado a mujeres de distintas generaciones aunque con el perfil que más cómodo se siente, aquel que le da más juego a la hora de crear historias es el de mujer madura, la mayoría de sus personajes están entre 30 y 40 años... algo lógico teniendo en cuenta que sería la generación en la que él se situaría en los avanzados ochenta y noventa. Esa generación representaría a la nueva mujer, la salida de las libertades, la que se enfrenta con fuerzas renovadas a una sociedad nueva al menos en apariencia. En el

extremo opuesto estarían las “abuelas”, las madres de esas mujeres treintañeras que tienen un peso específico en el cine almodóvariano (un 14.3%) y que representan esa tradición, ese contraste de vida con el de la nueva mujer. Para ellas Almodóvar también deja su espacio, no olvidemos que este director respeta hasta la obsesión a la mujer tradicional, aquella de orígenes humildes y rurales, casi siempre. Y el hueco que tienen en este cine da buena muestra de la importancia que para el manchego posee la tradición femenina relacionada o en contraste directo con la “nueva feminidad”.

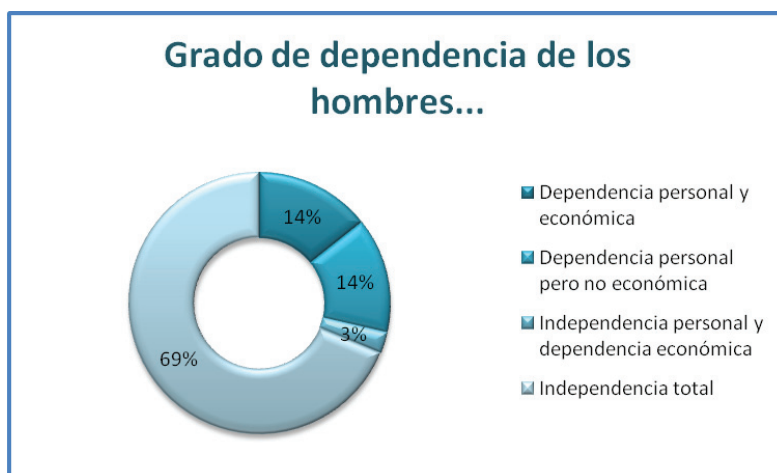
Mujeres representadas por Almodóvar según rangos de edad



Gráfica 7: Mujeres representadas por Almodóvar según rangos de edad.

Resulta difícil evaluar el grado de dependencia de la mujer con respecto al hombre ya que esta dependencia puede tener características muy diferentes, hablamos de dependencia emocional pero también económica. Sin entrar demasiado en la parte emocional si podemos pararnos a considerar la dependencia económica

feminina y de ese modo constatar cómo ha cambiado la situación de la mujer en este sentido. La independencia económica de la mujer y su “libertad” están marcadas por el acceso al mundo laboral, más concretamente a puestos hasta entonces reservados para los hombres y que suponían entre otras cosas unos salarios más elevados que permitían a la mujer independencia absoluta con respecto a sus parejas y les daba además un prestigio social hasta el momento impensable. Nada tiene que ver la mujer trabajadora de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) con las que aparecen en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o *Carne Trémula* (1997).

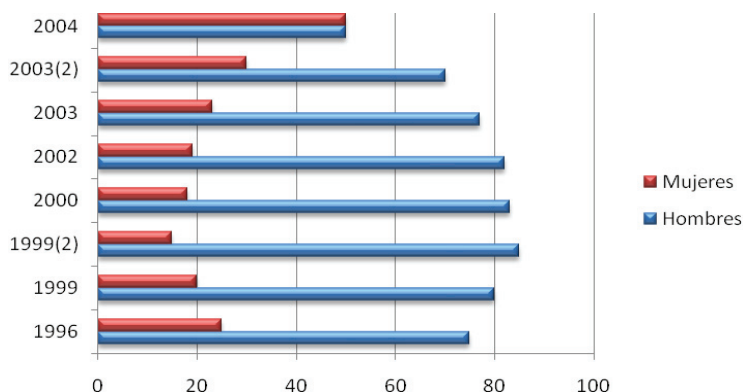


Gráfica 8: Grado de dependencia de las mujeres con respecto de los hombres que muestra el cine de Pedro Almodóvar.

Los datos que a nivel social nos pueden servir como referencia clara de esta evolución en cuanto a la consideración de mujer independencia y socialmente valorada son aquellos en los que se muestra la representación femenina en cargos relevantes, como antes decía, impensables hace no demasiados años; la presencia femenina en el Congreso, Senado, organizaciones internacionales, entorno judicial,

en los consejos de administración de grandes empresas...

Mujeres y varones en el Gobierno. 1996-2004



Gobiernos: 1996-2003 PP; 2004 PSOE.

Fuente: MTAS. Instituto de la Mujer. Mujeres en Cifras.

Gráfica 9: Mujeres y varones en el Gobierno. 1996-2004

El posmodernismo que intenta traducir a la española Almodóvar, ha traído en general la ruptura de fronteras entre lo culto y lo popular, los modelos y sus réplicas o imitaciones, los hechos y la ficción, lo femenino y lo masculino, entre otras muchas relaciones binarias tenidas por “construcciones” que, precisamente por considerarse construcciones, intenta deconstruir (Donapetry, 2004). Sin embargo, en la España del siglo XXI nada parece haber cambiado. A pesar de ciudades que son verdaderas metrópolis, a pesar de la tecnología moderna de producción eléctrica, a pesar del relevo generacional, a pesar del automóvil nada ha cambiado. Todo retorna como una

sombra negra desde lo más profundo de la tierra; y las cosas, las acciones y las operaciones se ven envueltas en el retornar de la barbarie que ocupa el primer plano de la vida- porque quizás sea el único; la historia sólo atañe a la superficie. Almodóvar en su forma de hacer parece estar pensando en Nietzsche cuando afirmaba:

“Mira, nosotros sabemos lo que tu enseñas; que todas las cosas retornan eternamente, y nosotros mismos con ellas, y que nosotros hemos existido ya infinitas veces, y todas las cosas con nosotros... (Nietzsche, 1985.p. 303) ”.

12. Conclusiones

A estas alturas de la investigación puedo decir que las hipótesis de partida se han corroborado tras haber contrastado los datos de la sociedad del momento (España durante los años ochenta, noventa y primera década del siglo XXI) y la obra de Almodóvar en ese mismo período:

1. La mujer que el cine de Pedro Almodóvar muestra está tomada de la realidad española de cada momento: supone un reflejo de la misma sociedad.

El propio Almodóvar declaraba:

“Yo no sé a cuanta gente he cambiado. Lo que sí es cierto es que mis películas nacen en un momento en concreto, y en ese sentido tienen que ver mucho con la sociedad en la que vivo y en el cambio que se ha producido en la sociedad y en la ciudad en la que vivo. Entonces, sin yo querer ser el representante de esos años de la Movida, sí que mis películas demuestran la nueva democracia en España, porque de otro modo si no hubiera sido así, no hubiera podido hacerlas. Mis películas sólo las he podido hacer aquí. Sobre todo las películas de los 80; no las podría haber hecho ni en Francia, ni en Italia, ni en Inglaterra, ni en Alemania... porque España ya había cambiado. Y en esa España nueva era en la que yo me integraba perfectamente.

Mi inspiración proviene de la vida real. Es como si la vida me regalara la

primera línea del relato y yo tengo que poner la segunda y si después consigo poner la tercera e incluso la vigésima, ya tengo dos folios y si aquello me interesa, sigo. Pero es una cosa muy variada y llena de misterio, donde el azar interviene de un modo absoluto, hay algunas ideas que consiguen llegar al final y otras no

Lo maravilloso del cine es que está vivo, una película vista por mil personajes se puede convertir en mil películas distintas y las mil películas son legítimas”.¹⁰⁶

Pedro Almodóvar consiguió crear una España de cine, en cierto modo una España personal, sin grandes referentes culturales, a la vez que perfectamente identificable. Como prueba, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que Pedro Almodóvar (a partir del éxito de *La ley del deseo* en Francia) contribuyó a transmitir en el contexto de unos años ochenta muy punks y contestatarios una imagen totalmente nueva y de lo más *in* de España (Méjean, 2007, p. 21).

El cine (y más el de Almodóvar) busca representar la realidad que se vive, tal como postula Ferro, siendo el cine, una expresión de la vida e historia. Incluso el mismo Ferro aclara que el cine puede describir la realidad mejor que la vida misma (Ferro, 1998), siendo Pedro una ejemplificación de ello. En este caso, el cine no pretende ser la realidad, pues la imita para trascenderla. Las películas de Almodóvar consiguen crear guiones que ponen en escena personajes falsos, en situaciones falsas, pero consiguiendo con prodigio que parezcan todavía más verdaderas y auténticas que si fueran reales. (Méjean, J. 2007, p. 139)

Las declaraciones de Almodóvar en relación a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar dan buena muestra de lo que representativo que pretendía ser su cine en la época:

El último año había sido rico en catástrofes. El mundo necesitaba una

¹⁰⁶ Epílogo. Palabras pronunciadas por Pedro Almodóvar en el acto de clausura del “Congreso Internacional Pedro Almodóvar” organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha; Cuenca, 29 de noviembre de 2003. Transcripción realizada por Francisco José Sutil Cubería y Fran A. Zurian.

sobredosis de optimismo. Por esa razón he intentado hacer una película donde todo sea muy bonito y muy grato, aunque no parezca real. Quiero dar la impresión de que la sociedad por fin se ha humanizado. La gente viste bien, viven en bonitas casas, con preciosas vistas. Los servicios públicos son eficaces y las farmacéuticas no te piden recetas. Todo es hermoso, artificial y estilizado. Reina el buen gusto y nadie necesita evadirse porque la vida es cómoda y digna de ser vivida. El único problema es que los chicos siguen abandonando a las chicas, y esto acaba provocando conflictos. Toda historia necesita un elemento de tensión, de lo contrario, no existiría narración. (Pedro Almodóvar)¹⁰⁷

Bien es cierto que Almodóvar hace un cine de extremos incluso en la representación de género, lleva al límite las características de las mujeres y hombres en sociedad. Escenografías artificiosas, kitsch y coloridas que no tratan de dar un efecto de irrealidad para suspender el descreimiento sino llevarlo hasta su extremo, forzarlo al máximo para crear una atmósfera increíble y colorista marcada por el exceso. Acciones, diálogos, espacios, decorados y vestuarios increíbles y exaltados. Saltando por encima de las imposiciones del realismo estético, Almodóvar opta por otro realismo, el realismo de lo excesivo¹⁰⁸

Almodóvar trabajará cuestionando el realismo de decorados y situaciones, personajes y perfiles con el histrionismo de la comedia pero manteniendo otro tipo de realismo basado en la verosimilitud en un cierto modo de realismo bergsonian. O en palabras de Menéndez Pidal mediante:

la labor social, una técnica minuciosa y detallista, la naturalidad de la expresión, la guerra que el realista hace al convencionalismo, a la falsa retórica y al arte docente y conservador, y todo esto en nombre y provecho de la verdad humana(

¹⁰⁷ En http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_mujeres5.htm

¹⁰⁸ Una forma de realismo con precedentes en el realismo cinematográfico de Federico Fellini (cabalgatas de payasos, enanos, bailarinas...) o en el esperpento literario tratado por Valle-Inclán en Luces de

Lázaro Carreter, 1978. pag. 123)

2. La representación de la mujer en este cine evoluciona de la mano de la misma sociedad española, se produce un desarrollo a la par, este hecho justificaría el papel de espejo que el cine de Almodóvar tiene en la España de fin de siglo.

Si la sociedad española experimenta cambios importantes desde los ochenta también lo hizo la forma de ver y representar a la mujer por parte de Almodóvar. Se trata ésta de una evolución que tal y como hemos visto en los datos obtenidos en esta investigación va la par con los cambios sociales ocurridos en España y, por extensión, también con la evolución del propio director en un proceso no sólo de maduración personal sino también de cambio de perspectiva que supone el contar con un entorno diferente, cambiante, cambiado a muy distintos niveles.

En la obra de Almodóvar se puede ver la evolución de la sociedad de la libertad, algo desconocido en España en la década de los setenta y que se empezó a vivir con la democracia y aún de forma lenta; de hecho se instaló definitivamente a finales de esa “década prodigiosa” de los 80. Esto queda reflejado en sus películas mostrando los distintos tipos de mujer como símbolos de los diferentes momentos hasta el asentamiento del juego democrático en la sociedad española.

Con *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) queda reflejada una España de principios de los ochenta, con una mujer muy particular que unía viejos y nuevos conceptos de vida sin un orden. Con los años, esa locura inicial evolucionó y aunque se mantuvieron los papeles tradicionales de las mujeres, el entorno había evolucionado relativamente y con él la mujer, como bien refleja *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Finalmente España se incorpora definitivamente al mundo avanzado. Las mujeres ya forman parte del entorno laboral y, aunque mantienen las peculiaridades propias del país, se adaptan a los nuevos tiempos, pues se han

convertido en mujeres modernas, al menos en apariencia (la mujer representada en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Con todo ello queda demostrado el papel de espejo que el cine de Almodóvar tiene con respecto a la mujer, en él vemos representado al género femenino en un momento de evolución en España y de cambios sociales profundos.

3. En este cine no se representan mujeres en concreto sino modelos, grupos de mujeres que se podrían ver identificadas en el entorno social que también se muestra en las películas.

La mujer está tomada por tanto de la sociedad española de los alocados años ochenta, de la modernidad de los noventa y del sosiego y asentamiento del 2000... de los distintos modelos de mujer que nos podemos encontrar en unas décadas de cambios continuos y profundos, debido a los momentos históricos, políticos, sociales y culturales que los originaron y que al producirse de forma tardía, eclosionaron en niveles y aspectos muy distintos.

Los personajes que utiliza Almodóvar en sus películas no son mujeres en concreto sino que actúan como modelos de comportamiento esa nueva realidad, como representantes de determinados papeles con reflejo directo en la sociedad, como “constructos” sociales.

Para analizar las formas visuales utilizamos el concepto de visualidad social o sociológica. Partimos de la idea de que la visualidad es la unión de visión y pensamiento, percepción y sociedad. Analizar la visualidad de una sociedad, o de un determinado aspecto de ésta, es mostrar los diferentes elementos visuales que la forman y ver cómo la incorporación de nuevas características visuales puede hacer cambiar las opiniones y los valores de sus integrantes. Es saber cómo mira una sociedad, hacia dónde mira y qué no mira. Es decir, cómo se muestra visualmente y

qué es lo que se desprende de esa forma de ver y de 'mirar' su realidad.

En cada sociedad nos encontramos muchas formas de visualidad, basada en modelos diferentes y cambiantes, normalmente arraigados a una forma de pensamiento, a una cultura determinada o a una forma de organización concreta. Cada cultura o grupo organizado concreto tiene una forma determinada de visualidad (de ver y de hacer ver las cosas). En el caso del mundo de las imágenes: cómo reconocemos que una imagen, o más concretamente una fotografía (fija o en movimiento, en el caso del cine), está realizada hace años (añadiendo que no conocemos nada de aquellos personajes y objetos que se presentan), o muestra un determinado comportamiento, una determinada actitud, o un determinado modo de ser y de pensar. Esto es así porque tenemos un acervo histórico cultural que nos muestra y marca un tiempo y un espacio, unas ideas y unas costumbres, unas formas y hasta unos colores identificadores y que ya tomamos como propios en las decodificaciones posteriores... Del mismo modo que si leemos un texto podemos enmarcarlo dentro de una corriente de pensamiento, y sus ideas en un tiempo y un espacio identificable.

La visualidad está construida por situaciones o escenas de la vida. *"La situación es un microambiente transitorio y un juego de acontecimientos para un momento único de la vida de algunas personas"* decían Constand y Bebord (Constand & Debord, 1999). Ello está directamente relacionado con la idea de momento de Henri Lefebvre (Lefebvre, 1974): un instante único, pasajero, azaroso, sometido a cambios. También Goffman (Goffman, 2006) se dedica a estudiar imágenes consideradas, una por una, fragmentos infinitamente pequeños de *"realidad"*.

Con la cinematografía de Almodóvar ocurre exactamente lo mismo. Su procedencia, su cultura de origen hace ver y le hace ver las cosas de una determinada manera. Así, nos da una visualidad concreta, diríamos que nueva para la

gran masa social. En las imágenes que crea se trasluce una nueva forma de ver las cosas de cara al gran público. (Renobell, 2005, p. 453-454).

No es momento de pormenorizar en el poder de lo visual en nuestra sociedad, sino en cómo esas imágenes adquieren un poder específico de la mano de Almodóvar, más concretamente en la representación personalísima que hace del género femenino.

Walter Porzig (Porzig, ed. 1986) afirma que cuando un suceso tiene consecuencias tiene que dejar huellas en alguna parte, Y esta idea es la que nos ha llevado a ver en ciertos personajes de la obra de Almodóvar arquetipos de género algo más que diferentes de lo que considera como tal la sociología.

4. A través de la mujer, de su representación se ha generado una estética peculiar en la representación cinematográfica en lo que se ha dado en llamar la estética almodovariana.

En la reinvención almodovariana, la imaginación del creador cinematográfico y la lente, con su función de selección en la construcción del encuadre, operan de una manera que nos remite al concepto autorial baziano- “siempre la misma mirada y el mismo juicio moral arrojado sobre la acción y lo personajes”¹⁰⁹-en cuanto a la constitución, en primer lugar de un estilo personal, único y reconocible; y en segundo lugar de la reelaboración de la realidad de acuerdo con la hipótesis bergsoniana. Para el filósofo Bergson, ya sea pintura escultura, poesía o música, el arte no tiene otro objeto más que el aportar símbolos prácticamente útiles, las generalidades admitidas social y convencionalmente, todo lo que nos enmascara la realidad, para situarnos de cara con la realidad misma, proceso en el que la única posibilidad de objetividad y de sinceridad es la subjetividad absoluta (Colón, 1989.pag.173)

¹⁰⁹ Bazin, A. La política de los autores. En <http://www.scribd.com/doc/6925603/BAZIN-ANDRE-La-politica-de-los-autores>

La atracción que Almodóvar expresa por el mundo de las mujeres le lleva a representar sus sentimientos en distintas esferas de la vida, sea mostrando el odio, la comicidad, la amistad, el amor... todo aquello susceptible de existir entre ellas.

“Para mí la amistad es masculina, pero prefiero hablar de ella entre chicas. Me fascina mucho más ver dos chicas cómplices. Lo de los chicos cómplices es algo que conozco más de cerca, pero el espectáculo de la amistad de dos chicas que se meten juntas en el lavabo, a hablar de sus cosas, es una situación que adora. La mujer ha podido dedicarse sin remilgos a la amistad por una cuestión cultural y porque ha estado condenada a vivir secretamente su intimidad y su intimidad sólo la ha manifestado con sus amigas”.

(Pedro Almodóvar)¹¹⁰

Almodóvar quiere ver a la mujer como un ser más libre porque considera que dentro de la marginación sufrida durante siglos se esconde una independencia secreta que le permitió tener una libertad interior sin límites, simplemente porque se sospechaba menos de ellas porque el uso de esa libertad se lleva a cabo sin romper las fronteras externas marcadas por el hombre y su cultura omnívora.

Aparentemente este interés por la intimidad femenina parece ser un reflejo machista, al fin y al cabo Pedro Almodóvar no puede abandonar la educación recibida durante años y sus ecos se dejan sentir por momentos, incluso se erigen como el centro de alguna de las tramas de sus películas como *La mala educación* (2004). En cambio, el director considera que si hubiera algún rasgo tal en sus películas sería no intencionado ya que a él le interesa la mujer en sí, todo su mundo, en todo momento no sólo en esa intimidad tan apasionante para el “gran machista” tradicional.

¹¹⁰ Vidal, N. (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: ICAA.

Almodóvar ha hecho de la representación de la mujer un elemento estético más en su forma de hacer cine. El llevar a los extremos los parámetros de representación de género le han llevado a ser considerado un esteta en este ámbito; no se rige por los mismos criterios de representación física y psicológica de los personajes femeninos en el cine sino que los trasvase y reinterpreta a su modo.

De todo esto, de la mujer y su papel en la sociedad, de la evolución personal y profesional del género femenino dentro y fuera de la pantalla, ha conseguido hacer Almodóvar una estética propia e identificativa, un estilo personal inconfundible y nos permite calificar composiciones, personajes, temas, colores y decorados como de influencia almodovariana. De este modo, podemos decir que Almodóvar es referencia actual de muchos cineastas que buscan estéticas novedosas y distintas, pero ante todo fue y es un “fotógrafo” de su tiempo, quien con sus imágenes en movimiento, refleja su visión personal del mundo, protagonizada por personajes sacados de la propia realidad.

Su sello personal puede ser considerado para muchos como una venganza al franquismo, pues (de)muestra una cara totalmente diferente a la España de Franco. Menciona el propio Almodóvar: “*somos ahora una España sin miedos*”. Este detalle es fundamental en sus películas, ya que les otorgan autenticidad personalidad al definir el ambiente en el que se desarrollan, como un paisaje con figuras. La utilización del decorado con colores llamativos y chillones, con toques mediterráneos les brinda a sus películas su propio estilo, y crean en el espectador la sensación de estar en otro mundo: el almodóvariano.

5. La representación de la mujer, entendida como grupo, como género, y con sus peculiaridades se ha convertido en un sello del propio autor, en una marca caracterizadora. La mujer se convierte en este cine en una constante “temática” no sólo por su mera presencia sino por sus peculiaridades de representación.

El trabajo que Almodóvar hace sobre la realidad viene mediado tanto por el concepto de puesta en escena sobre el que trabaja la obra como por el filtro de la personalidad del creador que sostiene la teoría del autor de la cual es deudora la acepción de cine que maneja el director manchego.

Almodóvar ha convertido a la mujer en signo personal hasta el punto de que sus películas han servido de algún modo para normalizar la imagen de una mujer española que está liberada social y económicamente y han contribuido a un debate sobre el estado de la mujer contemporánea en la sociedad de España.

Todos los temas que se pueden considerar como característicos de Almodóvar (amor, sexo, drogas, locura, enfermedad, dolor, educación, religión...) lo son, no sólo en sí mismos sino que su esencia discursiva se plasma a través de los ojos de l@s protagonistas: las mujeres casi en exclusiva. Son, por lo general, mujeres a la búsqueda de sí mismas y que anhelan una vía de escape, de huida, que las haga libres.

Por número (no podemos olvidar que hay 77 mujeres con participación directa en las historias representadas en sus películas) y por tratamiento, la mujer se ha convertido en una constante en su cinematografía hasta el punto de haberse acuñado el término de “*chica Almodóvar*” para referirse a un modelo concreto de mujer, donde se aúnan conceptos de modernidad, extravagancia, superficialidad y apasionamiento. Sus personajes femeninos son mujeres viscerales y aunque dueñas de sus destinos, son capaces de racionalizar su vida, de actuar normalmente de forma pasional y

alocada, de entregarse por completo a los sentimientos en todas las facetas de su vida... y así es tal y como las muestra Almodóvar.

Si las mujeres (chivas Almodóvar) son definidas por Pedro, Pedro es definido por ellas.

Para llegar a acuñar esta característica como una constante en su obra, Almodóvar no sólo ha mostrado a una mujer muy propia, muy intransferible, muy personal, sino que además lo ha hecho a través de una selección de actrices tremendamente llamativa. Sólo algunas actrices con un perfil muy concreto podían estar a la altura para representar a esas mujeres que Almodóvar creaba en sus historias... se generó todo un elenco de "chicas Almodóvar" que todavía hoy sigue funcionando con nuevas incorporaciones para las historias actuales que Almodóvar tiene entre manos (véase el caso de Elena Anaya protagonista de su última película, *La piel que habito* (2011), un descubrimiento para Almodóvar y que ya la ha alzado a la categoría de "nueva musa") y que requieren de savia nueva para su puesta en escena. Almodóvar creaba personajes para determinadas actrices, antes incluso de acabar los guiones, pues ya sabía qué actriz sería la que interpretaría el personaje en cuestión.

El cineasta manchego destaca por incidir en historias con temáticas duras y marginales, donde lo femenino se erige como papel protagónico a través de sus obras cinematográficas. No se puede olvidar el apego que tiene el cineasta hacia las madres, las mujeres, el recurrente tema del machismo, la homosexualidad y el travestismo. Podemos aseverar fehacientemente que suponen un tópico en sus trabajos. Cabe mencionar que Almodóvar ha podido acceder a un cine más profundo, más arraigado en la sociedad española, inclusive universal y algunos de sus títulos se han decantado marcadamente por esta vía. La trama de sus obras giran en torno a ese área femenina, que se encuentra en las propias mujeres (como persona, como amantes, como madres, como artistas, como hijas, entre otras), como también en los

hombres transformados en mujeres, en los homosexuales o en la simple sensibilidad tan destacada por el género femenino, pero ahora representado en los hombres (presentado en su *Hable con Ella* -2002-).

En cierta manera Pedro Almodóvar hace un homenaje a lo femenino, pues para él, el universo se comienza explicando desde la mujer. En cierto modo lo femenino se ha convertido en su sello personal, de manera que el sello "*las mujeres o chicas Almodóvar*" es de común conocimiento para el público, funcionando como etiqueta identificativa nítida. No hay obra de Almodóvar que no resalte lo femenino, aunque sea de una manera inconsciente (como en *Hable con ella* -2002-).

Bibliografía

- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.
- Albaladejo, M. (1988). *Los fantasmas del deseo. A propósito de Pedro Almodóvar*. Madrid: Aula 7.
- Alberdi, I. (1999). *La nueva familia española*. Madrid: Ediciones Taurus.
- Alberdi, I., Escario, P., & Matas, N. (2000). *Las mujeres jóvenes en España* (Vol. 4). Barcelona: Fundación "La Caixa".
- Allison, M. (2000). The Construction of Youth in Spain The 1980s and 1990s. En *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres: Barry Jordan y Rikki Morgan - Tamosunas.
- Almodóvar, P. (s.f.). Recuperado 25 de febrero de 2011 <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion>
- Alonso Pérez, M. (2007). *El papel de la mujer en la sociedad española*. grupo de investigación, Universidad de Valencia, Economía aplicada , Valencia.
- Alonso Zaldívar, C., & Castells, M. (1992). *España, fin de siglo*. Madrid: Alianza.
- Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos aires: Paidós.
- Aronica, D. (2005). Intertextualidades y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español. *Miradas y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana* (pág. 76). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Texas: University of Texas Press.
- Ballesteros, I. (2001). *Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- Barros, R. (2000). La maternidad según Almodóvar. *Revista Criterio* (2250).
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini, *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (1995). *The Gulf War did not Take Place*. Sydney: Power.
- Bazin, A. (12.04.2010). En <http://www.scribd.com/doc/6925603/-BAZIN-ANDRE-La-politica-de-los-autores>
- Beauvoir, S. d. (1986). *Le Deuxième Sexe*. París: Gallimard.
- Benítez Reyes, F. (1996). *Paraísos y mundos (poesía reunida 1979-1991 y otros poemas)*. Madrid: Hiperión.
- Berriatúa, L. (1997). ¿Qué he hecho yo para merecer esto? En J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español 1906-1995* (págs. 853-855). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Bonatto, V. (3 de octubre de 2008). Reescribiendo en género : un análisis de La mala educación de Pedro Almodóvar. *I congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas* . La plata: Facultad de Humanidad y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata.

- Booth, M. (1983). *Camp*. Londres: Quartet Books.
- Borreguero, C., Catena, E., De la Gándara, C., & Salas, M. (1986). *La mujer española: De la tradición a la modernidad (190-1980)*. Madrid: Tecnos.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema*. Londres: Routledge.
- Bunge, M. (1997). *La ciencia. Su método y filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Butler, J. (1990). Performative acts and gender constructions: an essay in phenomenology and feminist theory. En S.-E. Case, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Cabrera, J. (2003). El trabajo de las mujeres en la España democrática. En J. Cuesta, *Historia de las mujeres en España S. XX* (Vol. vol.3). Madrid: Insittuto de la Mujer.
- Caldevilla, D. (2005). *El sello de Spielberg*. Madrid: Vision Net.
- Cebrián López, I., & Moreno Raymundo, G. (2008). La situación de las mujeres en el mercado de trabajo español. Desajustes y retos. *Retos y oportunidades para el sistema productivo español*.
- Colón, C. (1989). *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla. Alfar.
- Connor, S. (1996). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Constand, & Debord. (1999). *Internacional Situacionista* (Vol. Vol I: La realización del arte). Madrid: Literatura Gris.
- Cruz-Cámara, N. (2004). ¿Se movió la mujer tras la movida? En J. Cruz, & B. Zecchi

(Edits.), *La mujer en la España actual .¿Evolución o involución?* (págs. 267-313).
Barcelona: Icaria Editorial.

De Barbieri, T. (1993). Sobre la categoría de género .Una introducción. *Debates en sociología* (18), 2-18.

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. (I. Morant, Trad.) *Mora. Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer* (2), 8.

De Miguel Rodríguez, A. (2004). *La gran transformación de la sociedad española contemporánea*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

Díaz,C. (1985). *Escucha, posmoderno*. Ed Paulinas. Madrid

Dirigido por... (1983, Octubre). Entrevista a Pedro Almodóvar. Revista especializada en cine. Nº 108. p.67.

Donapetry, M. (2004). Cinematernidad. En J. Cruz, & B. Zecchi, *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* (pág. 378). Barcelona: Icaria editorial.

Durán, M. (1988). *De puertas a dentro*. Madrid: Instituto de la mujer.

Durán, M. (2006). Las fronteras sociales del siglo XXI. En I. Morant, *Historia de las mujeres en España y américa latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid: Cátedra.

El ático (1998, Julio). ¡Átame! el feminismo y el postmodernismo. *Del cine al sofá*.
Recuperado 20 de marzo de 2010.
<http://www.atico.cl/pages/archivo/anterior/cine/cine3.html>

El periódico, (1983, 13 de Octubre). Noticia de redacción. p.37

- Elsaesser, T. (1976). Tales of Sound and Fury: observations on the Modern Family Melodrama. En B. Nichols, *Movies and Methods: an Antology .vol.II* (págs. 165-89). California: University of California Press.
- Entrevista a Pedro Almodóvar (1986, abril, 20). *Los domingos de ABC*. Editorial Prensa Española
- Escudero, M. E. (2006). La representación de Madrid o la dicotomía del campo y la ciudad en *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar. *Especulo. Revista de estudios literarios* .
- Fauconnier, D. (2005). Lo grotesco en el cine de Almodóvar. *Miradas y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana* (pág. 197). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- Ferro, M. (1998). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Fuentes, V. (2005). Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo. En F. Zurian, *Almodóvar : el cine como pasión* (págs. 93-107). Cuenca: Ediciones de la universidad de Castilla La Mancha.
- Gabilondo, J. (2005). Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*. *Miradas y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana* (pág. 288). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- Gadamer, H. (2001). *Antología*. (C. Ruiz Garido, & M. Olasagati, Trans.) Salamanca: Sígueme.
- Gallero, J. L. (1991). *Sólo se vive una vez: Esplendor y ruina de la movida madrileña*.

Madrid: Árdora.

García Abad, M. T. (2005). Cine o literatura en Pedro Almodóvar: Carne trémula "adaptación libérrima". *Miradas y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana* (pág. 367). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

García Albarado, J. M., & Córdoba Ordóñez, J. (1991). *Geografía de la pobreza y la desigualdad*. Madrid: Síntesis.

García, M. L., Llorente, C., & Cortés, M. S. (2009). "Tacondes lejanos", madre solo hay una. *Prisma social* (3).

Gil Calvo, E. (2000). *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama.

Goffman, E. (2006). *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS.

Graham, H., & Labanyi, J. (1995). *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Gregory, E. (2005). El tratamiento de género en Hable con ella, de Pedro Almodóvar. El caso del amante menguante. *Especulo.Revista de estudios literarios* (29).

Gubern, R. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Harguindey, A. (30 de Septiembre de 1984). *El País*.

Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.

Heredero, C. (1997). Carne trémula. Thiller pasional y carencias emocionales. *Dirigido por...* (216), 22-23.

- Hill, J. (1998). Film and postmodernism. En J. Hill, & P. Church, *The Oxford Guide to film Studies* (págs. 27-28). Oxford: Oxford UP.
- Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Ibáñez, J. (1994). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI.
- INE. (2010). *Mujeres y hombres en España 2010*. Madrid: INE.
- Instituto de la Mujer. (2007). *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Irigaray, L. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Barcelona: Lasal.
- Jay, M. (1992). Scopic Regimes of Modernity. En S. Lash, & J. Friedman, *Modernity and Identity*. Londres: Eds. Blackwell.
- Khun, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. (S. Iglesias Recuero, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Madrid: Paidós.
- Lázaro Carreter, F. (1976), "El realismo como concepto crítico-literario" en *Estudios de poética*. Madrid, Taurus.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. París: Anthropos.

- Lera, C. (1999). *Historia crítica el cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- Lipsitz Bem, S. (1993). *The lenses of gender: transforming the debate on sexual inequality*. London: Yale University Press.
- Llinás, F. (1987). *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Madrid: Imagfic.
- López Juan, A. E. (2004). *Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas*. Alicante.
- Luna, M. E. (2008). Crítica del arte Kitch en *La flor de mi secreto*. *Konvergencias Literatura* (9).
- M.L García, C. L. (2009). "Tacones lejanos", *Madre sólo hay una*. *Prisma Social* (3).
- Maldonado, G. d. (1989). *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*. Ciudad Real: Biblioteca de autores y temas manchegos.
- Markus, S. (2006). El cine español contemporáneo : tradición y renovación. *Miradas para un nuevo milenio*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Markus, S. (2005). Las asesinas inocentes. *Miradas y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana* (pág. 420). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- Martín Garzo, G. (19 de marzo de 2009). Una casa de lava. *El país* .
- Martín Serrano, M. (1993). *La producción social de la comunicación*. Madrid: Alianza.

- Martín Serrano, M. (1995). *Mujeres y Publicidad: nosotras y vosotros según nos ve la televisión*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Martínez-Vasseur, P. (2003). La España de los 80 en Mujeres al borde de un ataque de nervios. En F. Zurián, & C. Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión* (págs. 109-110). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Méjean, J. (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Manon Troppo.
- Metz, C. (1974). Estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *Lenguajes* (2).
- Moles, A. (1990). *El Kitsch. El arte de la felicidad*. (J. Ludmer, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.
- Montesinos, P. (2011). El reflejo de los sentimientos . Volver como síntesis narrativa y estética en la obra de Pedro Almodóvar. *Fotocinema* (2), 77.
- Nietzsche, F. (1985). *Así habló Zaratustra* (12 ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Ortiz de Zárate, A. (2002). Imágenes con halo. *Trama y fondo* (12).
- Panofsky, E. (2001). *Estudios sobre iconografía*. Madrid. Alianza editorial
- Pastor, B. (2005). Sexualidad , género y "alteridad": Pedro Almodóvar - el deseo como ley. En F. Zurián, & C. Vázquez Varela, *Almodóvar : el cine como pasión* (pág. 442). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Polimeni, C. (2004). *Pedro Almodóvar y el Kitsch español*. Madrid: Campo de ideas.

- Porzig, W. (ed. 1986). *El mundo maravilloso del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Precedo, A. (2001). *Los problemas demográficos en el cambio de siglo*. A Coruña: Insituto de estudios económicos. Fundación Barrié de la Maza.
- Puyol, R. (1999). Evolución y cambios en la población. En J. García Delgado, *España, economía ante el siglo XXI* (pág. 61). Madrid: Espasa Calpe.
- Ramírez, J.A (1986). "Catecismo breve de la (post) modernidad", en Tono, J.(coord.). *La polémica de la modernidad*. Madrid. Ediciones Libertarias. p. 15-25
- Ramírez, Pedro. J. (dir) (1988, Junio, 26). 4000 días que cambiaron España. *Semanal Diario 16*. (nº 453)
- Renobell, V. (2005). Trisexualidad: creación, difusión y nueva visibilidad en el cine de Almodóvar. *Miradas y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana* (págs. 453-454). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- Riambau, E., & Torreiro, C. (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.
- Ross, A. (1989). Uses of camp. En A. Ross, *No respect: Intellectuals and Popular Culture*. Londres: Routledge .
- Ruano, L. (2002). La mujer: conciliación de la vida familiar y laboral. En J. Flecha, *La mujer ante el nuevo siglo*. Salamanca: Instituto de Estudios Europeos y Derechos Humanos.
- Sánchez Pérez, J. (2003). Los cambios estructurales de la población femenina española en el siglo XX. En J. Cuesta Bustillo, *Historia de las mujeres en España*,

- siglo XX. Madrid: Instituto de la mujer.
- Sánchez, J., & Trejo, M. (2003). Movimientos migratorios en España siglo XX. En J. Cuesta, *Historia de las mujeres en España* (pág. 104). Madrid : Instituto de la Mujer.
- Sánchez-Alarcón, M. I. (2008). El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar. *Cielo* , 11.
- Sangro, P., & Plaza, J. (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.
- Saussure, F. (1994). *Manual de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- Scott, J. W. (1990). El género :una categoría útil para el análisis histórico. En J. S., & M. Nash (Edits.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (pág. 23). Amelang: Edicions Alfons el Magnanim, Institució Valencina d Studies i Investigació.
- Sellari, M. (2005). Hable con ella, de Pedro Almodóvar. *Almodóvar el cine como pasión* (pág. 469). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Siles Ojeda, B. (2000). Una mirada Retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- Social, C. E. (2003). *La negociación colectiva como mecanismo de promoción de la igualdad entre hombres y mujeres*. Madrid: Consejo Económico y Social.
- Sotinel, T. (2010). *Maestros del cine: Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema.
- Strauss, F. (2006). *Almodovar on Almodovar*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.

Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar, un cine visceral*. Madrid: Ediciones El País , S.A.

Suarez, M. J. (5 de Julio de 2006). Nada hay nuevo bajo el sol o Volver de Pedro Almodóvar. *Eikasia, revista de filosofía* .

Vallés Copeiro del Villar, A. (2000) *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia. IVAC

Varderi, A. (1996). *Sever Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid: Pliegos.

Varderi, A. (1996). *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y cine postmodernos*. Madrid: Pliegos.

Vázquez Montalbán, M. (1992). *Autobiografía del General Franco*. Barcelona: Planeta.

Vernon, K. (2005). Las canciones de Almodóvar. *Miradas y pasión: Reflexiones en torno a la obra almodovariana* (pág. 169). Cuenca : Universidad de Castilla la Mancha.

Vidal, N. (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: ICAA.

Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* .Editorial Siglo XXI. Madrid

Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé editores.

Yarza, A. (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias.

Zurián, F. A., & Vázquez Varela, C. (2005). *Almodóvar :el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

APÉNDICES

APÉNDICE 1: FILMOGRAFÍA ANALIZADA

Fichas técnicas ampliadas

Datos obtenidos del Ministerio de Cultura (informes del 2002 al 2009) y de <http://www.estamosrodando.com/>, web de referencia en el entorno cinematográfico.

1- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón



Título original: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1980

Duración: 82 min.

Género: Comedia

Calificación: No recomendada para menores de 18 años

Reparto: Carmen Maura, Félix Rotaeta, Olvido Gara &, Eva Siva, Concha Grégori, Kiti Manver, Cecilia Roth, Julieta Serrano, Cristina Sánchez Pascual, José Luis Aguirre, Carlos Tristanch, Eusebio Lázaro, Fabio McNamara, Assumpta Serna, Blanca Sánchez, Pastora Delgado, Carlos Lapuente, Ricardo Franco, James Contreras, Ceesepe, Ángela Fifa, Diego Álvarez, Pedro Miralles, Agustín Almodóvar, Enrique Naya, Juan Carrero, Tote Trenas

Guión: Pedro Almodóvar

Distribuidora: Divisa Home Video

Productora: Fígaro Films

Agradecimientos: Blanca Sánchez, Boutique Ararad, Discoteca El Bo, Fernando Hilbeck, Guillermo Pérez Villalta, Pablo González del Amo, Ricardo Franco

Departamento artístico: James Contreras

Departamento de transportes: James Contreras

Departamento editorial: Cristina Velasco, Juan Ignacio San Mateo, Rosa Ortiz

Dirección: Pedro Almodóvar

Fotografía: Paco Femenia

Guión: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Juan Farsac

Montaje: José Salcedo

Producción delegada: Paco Poch

Producción ejecutiva: Félix Rotaeta

Sonido: Antonio Bloch, José María Bloch, Miguel Ángel Polo

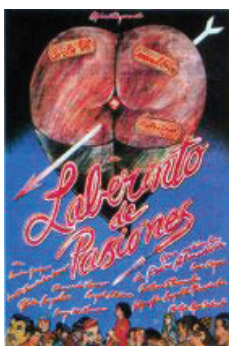
Vestuario: Manuela Camacho Manuela Camacho

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Divisa Home Video y productora Fígaro Films.

Sinopsis

La virginidad por obra y gracia de un vecino policía. La esposa de éste, abnegada y masoquista reprimida, conoce a Pepi (Carmen Maura) y a Bom (Alaska), una amiga de aquella. Todas ellas se sentirán felices y liberadas, especialmente Luci (Eva Siva) y Bom, que a base de bofetadas establecen una bella relación.

2- Laberinto de pasiones



Título original: Laberinto de pasiones

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1982

Duración: 100 min.

Género: Comedia

Calificación: No recomendada para menores de 18 años

Reparto: Cecilia Roth, Imanol Arias, Helga Liné, Marta Fernández Muro, Fernando Vivanco, Ofelia Angélica, Ángel Alcázar, Concha Grégori, Cristina Sánchez Pascual, Fabio McNamara, Antonio Banderas, Luis Ciges, Agustín Almodóvar, María Elena Flores, Ana Trigo, Poch, Javier Pérez Grueso, Santiago Auserón, Paco Pérez Brián, José Carlos Quirós, Eva Siva, Charly Bravo, Zulema Katz, Marcela Amaya, Jesús Cracio, Mercedes Juste, Lupe Barrado, Javier Ulacia, Teresa Tomás, Socorro Siva, María del Carmen Castro, Eva Carrero, Helena Ramos

Guión: Pedro Almodóvar

Distribuidora: Musidora Films

Productora: Alphaville S.A.

Agradecimientos: Boutique Vanguardia, Lamparas Santiago

Departamento de transportes: Ángel Megino

Departamento editorial: Cristina Velasco, Rosa Ortiz

Departamento musical: Ana Pegamoide, Eduardo Pegamoide, Nacho Pegamoide

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Virginia Rubio

Diseño de producción: Andrés Santana, Pedro Almodóvar

Efectos especiales: Sixto Rincón

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Guión: Pedro Almodóvar Terry Lennox

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Beatriz Álvarez, Fernando Pérez Sobrino

Montaje: José Salcedo, Miguel Fernández, Pablo Pérez Mínguez

Música: Bernardo Bonezzi, Fabio McNamara

Sonido: Armin Fausten, Enrique Molinero, Jesús Peña, Luis Castro, Martin Müller

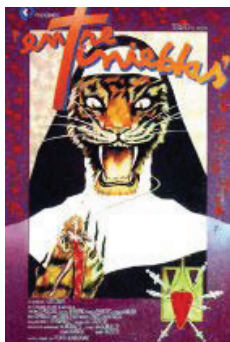
Vestuario: Alfredo Caral, Marina Rodríguez

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Musidora Films y productora Alphaville S.A..

Sinopsis

Cualquier locura puede hacerse realidad en medio de un Madrid catártico. La acción se centra en la pareja de Sexilia (Cecilia Roth), una joven erotómana, y Riza Niro (Imanol Arias), el hijo homosexual de un emperador árabe.

3-Entre tinieblas



Título original: Entre tinieblas

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1983

Duración: 114 min.

Género: Drama, Comedia

Calificación: No recomendada para menores de 18

años

Reparto: Cristina Sánchez Pascual, Will More, Laura Cepeda, Miguel Zúñiga, Julieta Serrano, Marisa Paredes, Mary Carrillo, Carmen Maura, Lina Canalejas, Manuel Zarzo, Chus Lampreave, Marisa Tejada, Eva Siva, Cecilia Roth, Rubén Tobías, Concha Grégori, Pedro Almodóvar, Ángel Sánchez Harguindey, Mariela Serrano, Berta Riaza, Luisa Gavasa, Alicia Altabella, Carmen Giralt, Carmen Luján, Lola Mateo, Casimira Encinas, Alicia González, Carmen Santonja, Flavia Zarzo, Miguel Molina, Luciano Berriatúa, Monse Guillamón, Ricardo del Amo, Agustín Almodóvar, May Paredes, Cecilia Paredes, Mavi Margarida, Tesa Harranz, Elena Nieves García, Lucia Bosé, Jorge Megino, Marta Maier, Jaime Cortezo, Loreto Briaes, Carlos García Berlanga, Laura Moreno, Beatriz Álvarez, Tadeo Villalba hijo, Jorge Giner, Tessa Arranz, Maite Guillamón

Distribuidora: Alta Films

Productora: Tesauro S.A.

Agradecimientos: Alfredo Caral, Boutique Dou, Circo Mexico

Departamento artístico: Jesús Mateos

Departamento de transportes: Ángel Megino

Departamento editorial: Blanca del Rey, Rosa Ortiz

Departamento musical: Miguel Morales, Sol Pillas

Dirección: Pedro Almodóvar

Diseño de producción: Pin Morales, Román Arango

Efectos visuales: Pablo Núñez

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Historia original: Pedro Almodóvar

Montaje: José Salcedo

Música: Cam España

Sonido: Antonio Illán, Armin Fausten, Eduardo Fernández, Martin Müller

Vestuario: Carmen Velasco Francis Montesinos Miguel Ordoñez Peris Peris

Teresa Nieto

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Alta Films y productora Tesauro S.A..

Sinopsis

Yolanda (Cristina Sánchez Pascual) es una cantante de alterne y cocainómana que, tras el asesinato de su novio, se refugia en un convento regido por unas monjas muy peculiares: la madre superiora, Julia (Julieta Serrano), es lesbiana y drogadicta; Sor Estiércol (Marisa Paredes) es sdomasoquista y toma alucinógenos; Sor Perdida (Carmen Maura) mantiene a escondidas en su jardín a un tigre africano; Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave) escribe novelas erótico-festivas; y Sor Víbora (Lina Canalejas) viste a las imágenes religiosas con trajes de cabaretera.

4-¿Qué he hecho yo para merecer esto?



Título original: ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1984

Duración: 101 min.

Género: Drama, Comedia

Calificación: No recomendada para menores de 18 años

Reparto: Carmen Maura, Luis Hostalot, Ryo Hiruma, Ángel de Andrés López, Gonzalo Suárez, Verónica Forqué, Juan Martínez, Chus Lampreave, Kiti Manver, Sonia Anabela Holimann, Cecilia Roth, Diego Caretti, José Manuel Bello, Pedro Almodóvar, Fabio McNamara, Miguel Ángel Herranz, Beni, Carmen Giralt, Amparo Soler Leal, Emilio Gutiérrez Caba, Agustín Almodóvar, El Churri, Francisca Caballero, Javier Gurruchaga, Jaime Chávarri, Esteban Aspiazu, Katia Loritz, María del Carmen Rives, Jesús Cracio, Luciano Berriatúa, Pilar Ortega, Carlos Miguel

Guión: Pedro Almodóvar

Distribuidora: No disponible

Productora: Kaktus Producciones Cinematográficas, Tesauro S.A.

Departamento artístico: Federico del Cerro, Juan de la Flor, Tadeo Villalba hijo

Departamento de transportes: Ángel Megino

Departamento editorial: Cristina Velasco, Rosa Ortiz

Departamento musical: Luis Cobos, Ramón Perelló, Zarah Leander

Dirección: Pedro Almodóvar

Diseño de producción: Pin Morales, Román Arango

Efectos especiales: Carlo di Malti, Francisco Prósper, José María López Sáez

Efectos visuales: Santiago Gómez

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Guión: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Mercedes Gómez, Ramón de Diego

Montaje: José Salcedo

Música: Bernardo Bonezzi

Producción ejecutiva: Hervé Hachuel

Sonido: Antonio Illán, Bernardo Menz, Enrique Molinero, Mario Gómez

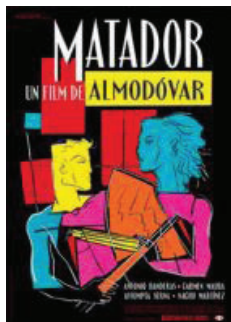
Vestuario: Carmen Velasco Cecilia Roth Juan Carlos García

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora No disponible y productora Kaktus Producciones Cinematográficas, Tesauro S.A..

Sinopsis

Gloria (Carmen Maura), un ama de casa, y su marido, taxista, viven en un edificio de vecinos junto a los hijos y a la suegra, así como con un lagarto. Ella compagina las labores del hogar con la limpieza de otras casas, como asistente. Una vida con muchos sabores tragicómicos.

5- Matador



Título original: Matador

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1986

Duración: 110 min.

Género: Drama, Thriller

Calificación: No recomendada para menores de

18 años

Reparto: Assumpta Serna, Antonio Banderas, Nacho Martínez, Eva Cobo, Julieta Serrano, Chus Lampreave, Carmen Maura, Eusebio Poncela, Bibiana Fernández, Luis Ciges, Eva Siva, Verónica Forqué, Pepa Merino, Lola Peno, Marisa Tejada, Mercedes Jiménez, Francesca Romana, Jesús Ruymán, Milton Díaz, Angie Gray, Alicia Mora, Laly Salas, Jaime Chávarri, Marcelo García Flores, Agustín Almodóvar, Kika, Concha Hidalgo, Juan Ramón Sánchez, Antonio Passy, Kike Turmix, Julián Sánchez

Guión: Pedro Almodóvar, Jesús Ferrero

Distribuidora: No disponible

Productora: Televisión Española (TVE), Compañía Iberoamericana de TV

Agradecimientos: Agustín Almodóvar

Departamento artístico: Alberto Puerta, Esther Rambal, Inocente Ruiz, José Luis Álvarez

Departamento editorial: Cristina Velasco, Rosa Ortiz

Departamento musical: Manel Santisteban

Dirección: Pedro Almodóvar

Diseño de producción: Fernando Sánchez

Efectos especiales: Reyes Abades

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Guión: Jesús Ferrero, Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Jorge Hernández, Juan Pedro Hernández, Teresa Matías

Montaje: José Salcedo

Música: Bernardo Bonezzi

Producción ejecutiva: Andrés Vicente Gómez

Sonido: Bernard Ortion, Enrique Molinero, Gilles Ortion, Tino Azores

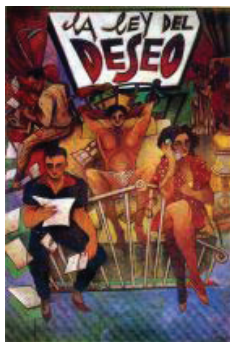
Vestuario: Ángela Arregui, Ángeles Boada, Antonio Alvarado, Francis Montesinos
José María De Cossío María de los Ángeles del Saz

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora No disponible y productora Televisión Española (TVE), Compañía Iberoamericana de TV.

Sinopsis

Un matador que se ha visto forzado a retirarse anticipadamente por una cogida (Antonio Banderas), se da cuenta de que su obsesión por matar perdura, pero ahora los toros son sustituidos por mujeres. Hacer el amor y matarla justo en el último instante es lo más parecido al inefable placer de una tarde en la plaza de toros. María (Assumpta Serna) es una mujer que experimenta unos deseos similares. Cuando el camino de ambos se cruza, la fusión de sus deseos les llevará a un desenlace trágico.

6-La ley del deseo



Título original: La ley del deseo

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1987

Duración: 102 min.

Género: Drama, Romance, Comedia

Calificación: No recomendada para menores de

18 años

Reparto: Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas, Miguel Molina, Fernando Guillén, Manuela Velasco, Nacho Martínez, Bibiana Fernández, Helga Liné, Germán Cobos, Fernando Guillén Cuervo, Marta Fernández Muro, Lupe Barrado, Alfonso Vallejo, Maruchi León, José Manuel Bello, Agustín Almodóvar, Rossy de Palma, José Ramón Pardo, Juan A. Granja, Angie Gray, Hector Saurint, José Ramón Fernández, Pepe Patatín

Guión: Pedro Almodóvar

Distribuidora: Laurenfilm

Productora: Laurenfilm, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Ángela Arregui, Antonio Alvarado, Dis Berlin, Juan Antonio Puertas, Manolo Quejido, Miguel Ángel Campano, Teresa Ramallal

Departamento artístico: Carlos García Cambero, Federico del Cerro, Vázquez Hermanos

Departamento de transportes: Ángel Megino, Luis Martín

Departamento editorial: Antonio Pérez Reina, Manolo Laguna

Departamento musical: Maysa Matarazzo

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Javier Fernández

Efectos especiales: Reyes Abades

Efectos visuales: Pablo Núñez

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Guión: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Jorge Hernández, Juan Pedro Hernández, Teresa Matías

Montaje: José Salcedo

Producción asociada: Agustín Almodóvar

Producción ejecutiva: Miguel Ángel Pérez Campos

Sonido: Antonio Illán, Jacinto Cora, Jesús Peña, Jim Willis, Luis Castro, Manuel Ferreiro

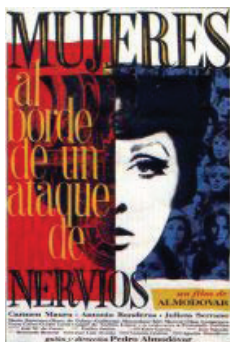
Vestuario: José María De Cossío Josune Lasa

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Laurenfilm y productora Laurenfilm, El Deseo S.A..

Sinopsis

Pablo (Eusebio Poncela), escritor y director de películas, tiene un hermano transexual conocido como Tina (Carmen Maura). Pablo está enamorado de Juan (Miguel Molina), que no le corresponde. Éste disfruta de unas vacaciones en un pueblo de Cádiz, desde donde escribe a Pablo sin demasiada emoción. Entretanto, Pablo conoce a Antonio (Antonio Banderas), que es un joven de familia acomodada y carácter posesivo.

7-Mujeres al borde de un ataque de nervios



Título original: Mujeres al borde de un ataque de nervios

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1988

Duración: 90 min.

Género: Drama, Comedia

Calificación: No recomendada para menores de 13 años

Reparto: Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano, María Barranco, Rosy de Palma, Kiti Manver, Guillermo Montesinos, Chus Lampreave, Eduardo Calvo, Loles León, Ángel de Andrés López, Fernando Guillén, Juan Lombardero, José Antonio Navarro, Ana Leza, Ambite, Mary González, Lupe Barrado, Joaquín Climent, Chema Gil, Gabriel Latorre, Francisca Caballero, Carlos García Cambero, Agustín Almodóvar, Tomás Corrales, Eva González, Carmen Espada, Susana Miraño, Paquita Fernández, Federico G. Cambero, Gregorio Ros, Paco Virseda, Imanol Uribe, José Marco

Guión: Pedro Almodóvar

Distribuidora: Laurenfilm

Productora: Laurenfilm, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Juan Luis Lábano, Mariano García

Autor de la obra: **La voix humaine (no acreditado):** Jean Cocteau

Departamento artístico: Carlos García Cambero, David Jareño, Federico del Cerro

Departamento de transportes: Ángel Frutos, Ángel Megino, José

Mancheño, Julián Hernández

Departamento editorial: Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Lola Beltrán, Tino Azores

Dirección: Pedro Almodóvar

Efectos especiales: Reyes Abades

Efectos visuales: Pablo Núñez

Fotografía: José Luis Alcaine

Guión: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Gregorio Ros, Jesús Moncusi

Montaje: José Salcedo

Música: Bernardo Bonezzi

Producción asociada: Antonio Llorens

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Eduardo Fernández, Gilles Ortion, Luis Castro

Vestuario: José María De Cossío Josune Las

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Laurenfilm y productora Laurenfilm, El Deseo S.A..

Sinopsis

Pepa (Carmen Maura) e Iván (Fernando Guillén) son una pareja de actores de doblaje. De repente, la relación se rompe. Pepa espera lo imposible mientras su casa se va llenando de gente. Un auténtico hit de la neurastenia y del gazpacho.

8- ¡Átame!



Título original: ¡Átame!

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1990

Duración: 111 min.

Género: Criminal, Drama, Romance

Reparto: Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles León, Julieta Serrano, María Barranco, Rossy de Palma, Francisco Rabal, Lola Cardona, Montse G. Romeu, Emiliano Redondo, Oswaldo Delgado, Concha Rabal, Alberto Fernández, José María Tasso, Angelina Llongueras, Manuel Bandera, Virginia Díez, Juana Cordero, Francisca Caballero, Francisca Pajuelo, Víctor Coyote, Carlos García Cambero, Alito Rodgers, Tamaki, Malena Gracia, Agustín Almodóvar, Rodolfo Montero, Miguel García, Pedro Losada

Guión: Pedro Almodóvar

Productora: El Deseo S.A.

Agradecimientos: Christine Welker, Chus Bures, Eduardo Arroyo, Enrique Miret Magdalena, Enrique Posner, Francisco Nieva, Juan Luis Lábano, Luis Martín, Marta Rozas, Pepe Rubio

Departamento artístico: Alfonso Martínez, Dis Berlin, Enrique Vázquez, José Luis García Quevedo, Juan E. Sánchez, Juli Capella-Quim, Luciano Romero, Paco Calonge, Patricia Rodríguez, Salvador Comes, Tadeo Villalba hijo, Viuda de Ruiz

Departamento de transportes: Ángel Megino

Departamento editorial: Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Ennio Morricone

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Ferrán Sánchez

Diseño de producción: Esther García

Efectos especiales: Reyes Abades

Fotografía: José Luis Alcaine

Guión: Pedro Almodóvar Yuyi Beringola

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Alfonso Martínez, Jorge Hernández, Juan Pedro Hernández, Patricia Rodríguez

Montaje: José Salcedo

Música: Ennio Morricone

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Alfonso Pino, Francisco Peramos, Graham V. Hartstone, Kevin Tayler, Luis Castro, Michael A. Carter, Ray Gillon

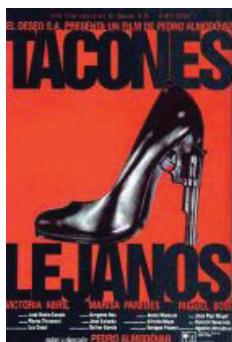
Vestuario: Jesús Moncusi José María De Cossío, Peris Puy Uche

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora El Deseo S.A..

Sinopsis

Ricki (Antonio Banderas) acaba de raptar a Marina (Victoria Abril) y le dice: - "Te he raptado apra darte la oportunidad de que me conozcas a fondo porque estoy seguro de que te enamorarás de mí como yo lo estoy de ti". Ante el estupor de la muchacha, Ricki completa su declaración de principios - "Tengo veintitrés años, cincuenta mil pesetas y estoy solo en el mundo. Me gustaría ser un buen marido para ti y un buen padre para tus hijos".

9-Tacones lejanos



Título original: Tacones lejanos

Dirección: Pedro Almodóvar

País: Francia, España

Año: 1991

Duración: 112 min.

Género: Drama

Reparto: Victoria Abril, Marisa Paredes, Miguel

Bosé, Anna Lizaran, Mayrata O'Wisiedo, Cristina Marcos, Féodor Atkine, Pedro Díez del Corral, Bibiana Fernández, Nacho Martínez, Miriam Díaz Aroca, Rocío Muñoz, Lupe Barrado, Juan José Otegui, Paula Soldevila, Javier Bardem, Gabriel Garbisu, Eva Siba, Montse G. Romeu, Lina Mira, Abraham García, Angelina Llongueras, Carmen Navarro, Roxy Vaz, Javier Benavente, Rodolfo Montero, Luigi Martin, José Sacristán, Plácido Guimaraes, María Pau Domínguez, Hilario Pino, Fernando Prados, Victoria Torres, Ana García,

Almudena Martínez de la Riva, Elia Camino, Raquel Sanchís, María Dolores Ibáñez, Yolanda Muñoz, Strello, El Martillo De Lucifer

Guión: Pedro Almodóvar

Productora: TF1 Films Production, Canal+, CiBy 2000, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Alonso Mercader, Antoni Casadesús, Doctor Izaguirre, Doctor Luis Martín, Marieta Níñez

Departamento artístico: Emilio Ardura, Federico G. Cambero, José Luis García Quevedo, Juan Ignacio Viñuales, Leopoldo Báez, Patricia De Blas

Departamento de transportes: Ángel Megino

Departamento editorial: Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Angelo Lo Coco, Basilio Georges, Brian Pollack, Hal Grant, Jim Viviano, Lolly Grodner, Miguel De La Vega, Miles Davis, Roger Trilling, Ryuichi Sakamoto, Trish McCabe

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Carlos García Cambero

Diseño de producción: Pierre-Louis Thévenet

Efectos visuales: Pablo Núñez

Fotografía: Alfredo F. Mayo

Guión: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Ana Lozano, Evaristo Ortiz, Gregorio Ros, Jesús Moncusi

Montaje: José Salcedo

Música: Ryuichi Sakamoto

Producción asociada: Enrique Posner

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: David Nadiem, Denis Guilhem, Francisco Peramos, Graham V. Hartstone, Jean-Paul Mugel, Jorge Rodríguez Inclán, Kevin Tayler, Michael A.

Carter

Vestuario: Hugo Mezcuca José María De Cossío Karl Lagerfeld Peris

Puy Uche

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora TF1 Films Production, Canal+, CiBy 2000, El Deseo S.A..

Sinopsis

Rebeca trabaja como locutora de telediarios en una cadena de televisión que dirige su marido. Este fué el gran amor de Becky, madre de la joven, antes de que ésta la abandonara para dedicarse a su carrera como cantante. Quince años después la madre vuelve a Madrid para actuar y, a los pocos días, el marido de Rebeca aparece asesinado en su chalet.

10- Kika



Título original: Kika

Dirección: Pedro Almodóvar

País: Francia, España

Año: 1993

Duración: 114 min.

Género: Drama, Comedia

Reparto: Verónica Forqué, Peter Coyote, Victoria Abril, Àlex Casanovas, Rossy de Palma, Santiago Lajusticia, Anabel Alonso, Bibiana Fernández, Jesús Bonilla, Karra Elejalde, Manuel Bandera, Charo López, Francisca Caballero, Mónica Bardem, Joaquín Climent, Blanca Li, Claudia Aros

Guión: Pedro Almodóvar

Distribuidora: Warner Bros.

Productora: CiBy 2000, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Alonso Mercader, Antonio Almerich, António Santos, Borgia Conti, Capucine Puerari, Carlos Luna, Clemente de Zamora, Giorgio Armani, María Luisa Sotes, Paul Smith, Ricky Pizarro, Yves Saint-Laurent

Casting: Ramiro De Maeztu

Departamento artístico: Cristina Mampaso, Enrique García, Enrique Vázquez, Federico G. Cambero, Helena McLean, José Luis Navarro, Juan Ignacio Viñuales, Nuria Sanjuan, Paco Escribano

Departamento de transportes: Ángel Megino, Miguel Sánchez Busto

Departamento editorial: Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Juan Carlos Cuello

Dirección: Pedro Almodóvar

Efectos especiales: Jean-Baptiste Bonetto, Lucas Klingenberg, Olivier Gleyze, Yves Domenjoud

Efectos visuales: Carlos J. Santos

Fotografía: Alfredo F. Mayo

Guión: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Ana Lozano, Gregorio Ros, Jesús Moncusi, Susana

Sánchez

Montaje: José Salcedo

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Denis Guilhem, Graham V. Hartstone, Jean-Paul Mugel, Luis Castro, Nicolas Le Messurier

Vestuario: Amelia Moya, Ana Lacoma Gianni Versace Hugo Mezcuca, Jean-Paul Gaultier José María De Cossío Puy Uche

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Warner Bros. y productora CiBy 2000, El Deseo S.A..

Sinopsis

Paul Bazo, ex-actor porno que acaba de fugarse de la cárcel, se esconde en casa de su hermana, amiga de Kika, que duerme plácidamente en una de las habitaciones. Él la ve y, sin poder evitarlo, la viola.

11-La flor de mi secreto



Título original: La flor de mi secreto

Dirección: Pedro Almodóvar

País: Francia, España

Año: 1995

Duración: 103 min.

Género: Drama

Reparto: Marisa Paredes, Juan Echanove, Carme Elias, Rossy de Palma, Chus Lampreave, Kiti Manver, Joaquín Cortés, Manuela Vargas, Imanol Arias, Gloria Muñoz, Juan José Otegui, Nancho Novo, Jordi Mollà, Alicia Agut, Marisol Muriel, Teresa Ibáñez, José Palau, Abraham García

Productora: CiBy 2000, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Adolfo Domínguez, Álvaro Fontanals, Barbie, Carlos García Berlanga, Carlos Luna, Cristina Hugarte, Ingo Manzer, Isabel Berz, J. Fenestrier, Javier Miñoz, Marquesa de Portugaleta, Nina Masso, Robert Clerguerie

Autor del corto "The lovely leave" (no acreditado): Dorothy Parker

Departamento artístico: Antón Laguna, Emilio Ardura, Federico G. Cambero, José Altit, Juan Gatti, Juan Ignacio Viñuales, Juan Vicente Riue, Mikel Izaguirre, Vázquez Hermanos, Viuda de Ruiz

Departamento de transportes: Ángel Megino

Departamento editorial: Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Alberto Iglesias, Antonio Olariaga, Cristian Ifrim, José Luis Crespo, Lucio Godoy, Marín Casacu, Tomás Garrido, Vladimir Memtanu

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Miguel López Pelegrín, Wolfgang Burmann

Diseño de producción: Esther García

Efectos especiales: Juan Ramón Molina

Efectos visuales: Jorge Calvo, Pablo Núñez

Fotografía: Affonso Beato

Guión: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Antonio Panizza, Jorge Hernández, Jorge Hernández Lobo, Juan Pedro Hernández

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Aitor Berenguer, Anthony Cleal, Antonio Illán, Bernardo Menz, Carlos Garrido, Fran Villarrubia, Graham V. Hartstone, José Antonio Bermúdez, Luis Castro, Michael A. Carter

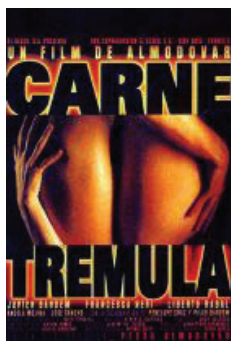
Vestuario: Ana Morales Hugo Mezcua Isabel Berz, Peris, Rosa Paradela

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora CiBy 2000, El Deseo S.A..

Sinopsis

Leo Macías es una escritora de novela rosa, que disfruta del éxito bajo el protector pseudónimo de Amanda Gris. Sin embargo, se encuentra en una profunda crisis personal. Su marido es un militar destinado a Bosnia, cuya ausencia ha dejado en suspenso los profundos problemas que atraviesa el matrimonio.

12-Carne trémula



Título original: Carne trémula

Dirección: Pedro Almodóvar

País: Francia, España

Año: 1997

Duración: 103 min.

Género: Drama, Romance, Thriller

Reparto: Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Ángela Molina, José Sancho, Penélope Cruz, Pilar Bardem, Álex Angulo, Mariola Fuentes, Yael Be, Josep Molins, Daniel Lanchas, María Rosenfeldt

Productora: France 3 Cinéma, CiBy 2000, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Antonio de Felipe, Antonio Henares, Carlos Aguado, Diego de Paz, Emilio Rodríguez, Fabián de Torres, Javier Giner, Juan Carlos Crespo, Mariano Sánchez, Matías Prats, Miguel, Miguel Navarro, Nicolás Díaz Chico, Rafael de Lorenzo, Rafaela, Serafín

Casting: Isabel Martínez Katrina Bayonas Natalia Luxic

Departamento artístico: Agustí Camps, Emilio Ardura, Enrique García, Federico G. Cambero, Gonzalo Anso, Ion Arretxe, José Altit, Juan Ignacio Viñuales, Juan Vicente Riue, María Pilar Castellano, Vázquez Hermanos, Viuda de Ruiz

Departamento de transportes: Agustín Ruiz, Ángel Frutos, Ángel Megino, Bernardino Villanueva, Carmelo Morón, Javier Sánchez, Juan Luis Grande, Julián Hernández, Miguel Ángel López

Departamento editorial: Felisa Catalinas, Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Alberto Iglesias, Alfredo Anaya, Antonio García de Diego, Antonio Goig, Antonio Olariaga, Antonio Serrano, Armenio de

Melo, Cayetana Castaño, José Luis Crespo, Liliam María Castillo, Lucio Godoy, Miguel Iniesta, Raquel Fernández, Susana Cermeño, Tomás Garrido

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Antxón Gómez

Efectos especiales: Antonio Molina

Efectos visuales: Jorge Calvo, Pablo Núñez

Fotografía: Affonso Beato

Guión: Jorge Guerricaechevarría, Pedro Almodóvar, Ray Loriga

Maquillaje: Fermín Galán, Juan Pedro Hernández, Patricia Rodríguez

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Novela original: Ruth Rendell

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Antonio Illán, Bernardo Menz, José Antonio Bermúdez, Luis Castro, María del Mar González, Pablo Bueno, Sergio Corral

Vestuario: Alejandro Van Rooy, Eva Salas, Humberto Cornejo José María De Cossío

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora France 3 Cinéma, CiBy 2000, El Deseo S.A..

Sinopsis

Una noche fatal Victor, un chico sin fortuna, acude a buscar a Elena a su piso después de haberla conocido en un encuentro sexual fortuito. Allí coincide con dos policías armados, se produce un malentendido, suenan un par de disparos y David, uno de los agentes, cae al suelo quedando inválido para siempre. Elena, sintiéndose culpable por el suceso, cambia de vida y acaba casándose con él. Victor va a parar a la cárcel y a su salida, todavía obsesionado con Elena, insiste en acercarse a ella desencadenando un enredo pasional en el que se mezclan el amor, los celos y la violencia.

13- Todo sobre mi madre



Título original: Todo sobre mi madre

Dirección: Pedro Almodóvar

País: Francia, España

Año: 1999

Duración: 101 min.

Género: Drama, Comedia

Reparto: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Peña, Antonia San Juan, Penélope Cruz, Rosa María Sardà, Fernando Fernán Gómez, Toni

Cantó, Eloy Azorín, Carlos Lozano, Fernando Guillén, Manuel Morón, José Luis Torrijo, Juan José Otegui, Carmen Balagué, Malena Gutiérrez, Yael Barnatán, Carmen Fortuny, Patxi Freytez, Juan Márquez, Michel Ruben, Daniel Lanchas, Rosa Manaut, Carlos García Cambero, Agustín Almodóvar, Paz Sufrategui, Lola García, Esther García, Inmaculada Subira

Distribuidora: Warner Sogefilms S.A.

Productora: Renn Productions, France 2 Cinéma, El Deseo S.A., Vía Digital

Agradecimientos: Aline, Bette Davis, Cayetana Guillén Cuervo, Elena Benarroch, Gena Rowlands, Gregorio Martínez, Helena Rohner, Lluís Pasqual, Mamen Segovia, María Díaz Laviada, Momi Mokuba, Nachy, Pierre Edelman, Reni Zanundio, Rodolfo Olmedo, Romy Schneider, Solán de Cabras, Teresa Ramallal

Casting: Macarena Pombo Sara Bilbatúa

Departamento artístico: Adelaida Huete, Alberto Pereira, Emilio García, Gonzalo Anso, Javier Rodríguez, Jesús Arroyo, Jesús Mateos, José Altit, Juan Ignacio Viñuales, Juan Vicente Riuve, Luis Aferré, Marcos de Aguilar, Mari Carmen Rodríguez, Pedro Luis Arias, Raúl Fernández, Ricardo Mengíbar, Tomás Corbacho, Vázquez Hermanos, Viuda de Ruiz

Departamento de transportes: Agustín Ruiz, Ángel Frutos, Ángel Megino, Bernardino Villanueva, Carmelo Morón, Javier Sánchez, Juan Luis Grande, Julián Hernández, Miguel Ángel López

Departamento editorial: Felisa Catalinas, Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Alberto Iglesias, Alfredo Anaya, Dino Saluzzi, Enrique Pérez, Fernando Egozcue, Iñaki del Olmo, José Luis Crespo, José Saluzzi, Lucio Godoy, Manuel Tobar, Marc Johnson, Mario Klemens, Paco Bastante, Patrick Goraguer, Patxi Urtegui

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Antxón Gómez

Efectos especiales: Antonio Molina

Fotografía: Affonso Beato

Guión: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Jean-Jacques Puchu, Jorge Hernández, Juan Pedro Hernández

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Producción asociada: Michel Ruben

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: David Rodríguez, Diego Garrido, Jaime Fernández-Cid Buscató, José Antonio Bermúdez, Luis Castro, Miguel Rejas

Vestuario: Humberto Cornejo, Inma Artigas José María De Cossío, Sabine Daigeler

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Warner Sogefilms S.A. y productora Renn Productions, France 2 Cinéma, El Deseo S.A., Vía Digital.

Sinopsis

Manuela pierde a su único hijo el mismo día que el chico celebra su diecisiete cumpleaños. Destrozada por tan irreparable pérdida, huye del presente refugiándose en el pasado. Viaja hasta Barcelona de donde salió embarazada hace dieciocho años. Va en busca de Esteban, el padre de su hijo, quien nunca supo que Manuela había sido madre.

14- Hable con ella



Título original: Hable con ella

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 2002

Duración: 112 min.

Género: Drama

Reparto: Javier Cámara (I), Darío Grandinetti, Leonor Watling, Rosario Flores, Mariola Fuentes, Geraldine Chaplin, Pina Bausch, Malou Airaud, Caetano Veloso, Roberto Álvarez, Elena Anaya, Lola Dueñas, Adolfo Fernández, Ana Fernández, Chus Lampreave, Loles León, Fele Martínez, Helio Pedregal, José Sancho, Paz Vega, Beatriz Santiago, Juan Fernández, Carmen Machi, Ismael Martínez, Joserra Cadiñanos, Ángel Infante, Agustín Almodóvar, Adela Donamaría, Carlos García Cambero, Esther García, Lola García, Sonia Grande, Ben Lindbergh, Carlos Miguel, Michel Ruben, Ana Sanz, Jean-Laurent Sasportes, Nazareth Panadero, Dominique Mercy, Michael Strecker, Ruth Amarante, Aida Vainieri, Rainer Behr, Stephen Brinkmann, Jorge Puerta, Daphnis Kokkinos, Fernando Suels, Fabien Priville, Cristiana Morganti, Julie Shanahan, Melanie Maurin, Ditta Jasjfi, Azusa Seyama, Barbara Hampel, Regina Advento, Andrey Berezin, Catalina Arteaga, Víctor Matos, Raquel Aguilera, Vicente Palomo, Lucía Barbadillo, Raquel Rey, Miguel Ángel Bolo, Raúl Montes, Rayco Cano, Natalia Rook, Lara Hernandorena, Benoit Causse, Isaac Monllor, Marina Jiménez

Distribuidora: Warner Sogefilms A.I.E.

Productora: Good Machine, Antena 3 Televisión, El Deseo S.A., Vía

Digital

Agradecimientos: Adela Tercero Jiménez, Adolfo Domínguez, Alfonso Albacete, Ángel Infante, Antonio Mateo, Antonio Miró, Antonio Pudia Saban, B. Lorenzo Mora, Beatriz Fernández de Castro, Ben Lindbergh, Chus Bures, Chus Pérez Castro, Elena Benarroch, Emilia D. Agostino, Fernando Iglesias, Francisco Leñero, Francisco Virseda, Gerardo Rueda, Giorgio Armani, Irena Milovan, Javier Conde, Jean Sayuz, Jesús Pérez Solero, Joaquín Berao, José Bustos Baena, José Eugenio Guerrero, José Luis Bergillos López, José Luis Escalante, José Manuel Ballester, Josep Maria Joan i Rosa, Juan Carlos Doadrio, Juan Carlos Jurado García, Juan Pablo Iglesias, Juan Torres, Juan Torres Martínez, Juliette Simoni, Leovigildo Del Brío, Mamen Segovia, Manolo Caro, María Ángeles Longo Longo, Marisa Mas, Marta Rodríguez Mahou, Matías Rodríguez, Nicolás Díaz Chico, Nuria Bravo, Pablo Paniker, Paco Delgado, Paloma López Vázquez, Peter Lindbergh, Pilar Rivera, Rafael Bautista, Roberto Cavalli, Salvador Bachiller, Soledad Sevilla, Yuyi Beringola

Casting: Cristina Perales, Macarena Pombo Sara Bilbatúa

Departamento artístico: Almirall, Angela Nahlim, Carlos Gil, Carlos Giménez, Helena García Mármol, Javier Rodríguez, José Chacón, Juan Gatti, Juan Ignacio Viñuales, Laia Colet, Manuel Robledo, María Rodríguez, Péter Pabst, Rolf Börzik, Tanja Wahlbeck, Víctor Molero

Departamento de transportes: Francisco Leñero, José Ignacio Medina

Departamento editorial: Ascen Marchena, Diego Garrido, Felisa Catalinas, Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Adolfo Gutierrez, Alberto Iglesias, Ángel Ortiz, Anthony Pleeth, Ara Malikian, Avshalom Caspi, Clarissa Farrán, Eduardo Ortega, Gavyn Wright, Jaques Morelenbaum, John Stokes, Jorge Helder, José Luis Crespo, José Manchado, Julia Malkova, Mariana Todorova, Mike Ross-

Trevor, Natasha Tchitch, Pedro Sá, Sonia Lozano, Vicente Amigo

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Antxón Gómez

Efectos especiales: Adolfo Vila, Anthony S. Ciccarelli, Carlos Martín, Colin Arthur, David Campos, David Martí, Enric Masip, Félix Cordón, Hermanos Orco, Hugo Feito Pollús, Iñaki Galán Nicolás, Isidro Ruano, Ismael Ferrer, Jan Arnold, Joaquín Dorado, José Cordón, José M. Meneses, Juan Carlos Ardura Nachón, Juan Serrano, Julio Navarro, Marisol Ribe, Merche Arque, Mónica Alarcón, Montse Ribé, Noemi Elías, Pablo Navarro, Pau Costa, Raúl Romanillos, Sarah Pooley, Simone Ferrer, Tomás Gómez, Víctor García, Xavi Bastida

Efectos visuales: Bruno de la Calva, Claudio Güell, Fasa Oyibo, Ferrán Piquer, Isaac de la Pompa, Jorge Calvo, Juancho Fernández, Luis Guerra, Manuel Delgado, Montse Capdevila, Ñaña González, Oceano Mateos, Pilar Cienfuegos, Ramón Guzmán, Roberto Girón, Rubén Villoria, Verónica Díez, Yolanda Bergareche

Fotografía: Javier Aguirresarobe

Guión: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Bärbel Junge, Francisco Rodríguez, Karmele Soler, Patricia López, Suzanne Stokes-Munton

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Producción asociada: Michel Ruben

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Andreas Eisenschneider, Diego Garrido, Jaime Barros, Jaime Fernández-Cid Buscató, José Antonio Bermúdez, Manolo Laguna, Manuel Corrales, Matthias Burkert, Miguel Rejas, Rosa Ortiz, Ruth Márquez, Ryu

Kawashima, Tom Hannen

Vestuario: Andreas Maier, Cristina Martínez, Harald Boll, José Reyes,
Marion Cito, Marisa Fernández, Mercedes Sanz, Rolf Börzik Sonia Grande

Sinopsis

Historia sobre la amistad de dos hombres, sobre la soledad, y la larga convalecencia de las heridas provocadas por la pasión. Es también una película sobre la incomunicación de las parejas, y sobre la comunicación. Sobre el cine como tema de conversación. Sobre cómo los monólogos ante una persona silente pueden convertirse en una forma eficaz de diálogo. Del silencio como “elocuencia del cuerpo”, del cine como vehículo ideal en las relaciones de las personas, de cómo el cine contado en palabras detiene el tiempo y se instala en la vida de quien lo cuenta y del que lo escucha.

15- La mala educación



Título original: La mala educación

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 2004

Duración: 106 min.

Género: Criminal, Drama, Romance, Thriller,

Intriga, Fantástico

Reparto: Gael García Bernal, Fele Martínez, Daniel Giménez Cacho, Lluís Homar, Francisco Maestre, Francisco Boira, Juan Fernández, Nacho Pérez, Raúl García Forneiro, Javier Cámara (I), Alberto Ferreiro, Petra Martínez, Sandra, Roberto Hoyas

Distribuidora: Warner Sogefilms S.A.

Productora: Televisión Española (TVE), Canal+ España, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Adolfo Domínguez, Amalia Hermo, Amparo Sanmartín, Ana Vilches, Antoni Andreu, Beatriz Fernández Castro, Beatriz Uría Gutiérrez, Blanca Sánchez, Carlos García Cambero, Esther García, Felipe Álvaro, Fernando Iglesias, Francis Montesinos, Francisca Pajuelo, Francisco Delgado, Gene Cabaleiro, Gisele Arce, Guillermo Alonso del Real, Javier Benito, Javier Giner, Javier Marco, Javier Mariscal, Jesús Robles, Jesús Silva, Joan Garcés, Joaquín Notario, José Luis López-Linares, José Luis Muñoz, Juan Flahn, Juan Gatti, Julia Goytisolo, Lala Huete, Leonor Watling, Lola García, Lola Redolli, Luis Pardo, Manuel Jodar, Mariano Sastre, Mauricio Díaz Ginato, Natacha Fernández, Paco Casado, Pedro Costa, Pedro Díaz, Rosario Herraz, Sara Montiel, Teresa Mateos-Cañero, Víctor Molero

Casting: Ana Sanz Joserra Cadiñanos

Departamento artístico: Alberto Sánchez-Cabezudo, Alejandro Pavón, Alexandra Fernández, Carlos Grané, Enrique Chirivella, Enrique García, Federico G. Cambero, Gabriel del Boca, Germans Salvador, Iñaki Rubio, Inés Aparicio, Jordi Carrasco, Josean Goya, Joseba Garmendia, Juan E. Sánchez, Juan Gatti, Juan Ignacio Viñuales, M.A. Faura, Mara Matey, Mikel Izaguirre, Mónica Monedero, Quique Gutiérrez, Rafael Jannone, Rubén Rivas, Toni Fuertes, Toni Fuster, Vincent Diaz

Departamento de transportes: Ángel Megino, Antonio Barrio, Miguel Antequera

Departamento editorial: Ascen Marchena, Diego Garrido, Felisa Catalinas, Lionel Hustaix, Manolo Laguna, Yolanda Cáceres

Departamento musical: Alberto Iglesias, Alejandro Domínguez, Ángel Crespo, Ara Malikian, Arnau Farré, Bob Sands, Chris Barrett, Gavyn Wright, Javier Casado, Javier Crespo, Jordi Rigol, José Luis Crespo, José Miguel San Bartolomé, Julia Malkova, Lluís Rigol, Luis Augusto Da Fonseca, Martín Verde, Óscar Boada, Pavel Gomziakov, Raúl Quilez, Sonia Lozano, Teresa Pont, Tibor Toth, Tito Alcedo, Victor Merlo, Zograb Tatevosyal

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Antxón Gómez

Efectos especiales: David Martí, Félix Cordón, Mónica Alarcón, Montse Ribé, Xavi Bastida

Efectos visuales: Bruno de la Calva, Carlos Martínez, Eduardo Díaz, Iván López, Johnny Raphael, Jorge Calvo, Juancho Fernández, Juanjo Carretero, María Carretero, Nike Alonso, Óscar Cerdán, Rubén Rivas, Rubén Sanz, Sara Alavés, Tomás González

Fotografía: José Luis Alcaine

Guión: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Ana Lozano, Carolina López, Caroline Turner, Jessica Williams, Juan Casado, Karol Tornaria, María Carmen López, María Elena Pérez, Mariló Osuna, Natalia Montoya, Pepito Juez, Peter Owen, Rosa Castellón, Suzanne Stokes-Munton, Vicent Gaya

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Producción ejecutiva: Esther García

Sonido: Diego Garrido, Jaime Fernández-Cid Buscató, Joaquín Pizarro, José Antonio Bermúdez, Manolo Laguna, Manuel Corrales, Miguel Rejas, Rosa Ortiz, Ruth Márquez

Vestuario: Ana Cuerda Jean-Paul Gaultier Macarena Ribera, Marina Rodríguez Paco Delgado Paola Torres, Pepe Reyes, Sonia Isla

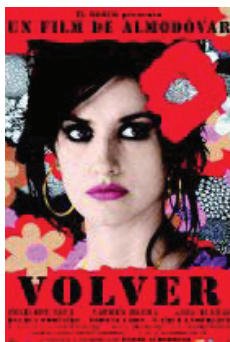
El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Warner Sogefilms S.A. y productora Televisión Española (TVE), Canal+ España, El Deseo S.A..

Sinopsis

Dos niños, Ignacio y Enrique, conocen el amor, el cine y el miedo en un colegio religioso a principio de los años 60. El Padre Manolo, director del colegio y su profesor de literatura es testigo y parte de estos descubrimientos.

Los tres personajes vuelven a encontrarse dos veces más, a final de los años 70 y en el 80. El reencuentro marcará la vida y la muerte de alguno de ellos.

16-Volver



Título original: Volver

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 2006

Duración: 121 min.

Género: Criminal, Drama, Comedia, Intriga

Reparto: Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo, Chus Lampreave, Antonio de la Torre, Carlos Blanco, María Isabel Díaz, Neus Sanz, Leandro Rivera, Yolanda Ramos, Carlos García Cambero, Pepa Aniorte, Elvira Cuadrapani, María Alfonsa Rosso, Fany de Castro, Eli Iranzo, Magdalena Broto, Isabel Ayúcar, Concha Galán, Mari Franç Torres, Natalia Roig

Productora: Televisión Española (TVE), Canal+ España, El Deseo S.A., Ministerio de Cultura

Agradecimientos: Núria Moreno

Casting: Luis San Narciso

Departamento artístico: Alejandra Loiseau

Departamento editorial: Kathy Thomson

Dirección: Pedro Almodóvar

Diseño de producción: Salvador Parra

Efectos visuales: Aníbal del Busto, Eduardo Díaz, Juan Alonso, Ramón Ramos, Sergio Garcia Abad, Thorsten Rienth

Fotografía: José Luis Alcaine

Guión: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Ana Caballero, Ana Lozano, Esther Gázquez, Jessica Aguirre, Mariló Osuna, Massimo Gattabrusi

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Producción en línea: Toni Novella

Sonido: Jaime Fernández-Cid Buscató, José Antonio Bermúdez, Miguel Rejas, Ruth Márquez

Vestuario: Ana Cuerda Sabine Daigeler

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora Televisión Española (TVE), Canal+ España, El Deseo S.A., Ministerio de Cultura.

Sinopsis

Tres generaciones de mujeres sobreviven al viento solano, al fuego, a la locura, a la superstición e incluso a la muerte a base de bondad, mentiras y una vitalidad sin límites.

Ellas son Raimunda casada con un obrero en paro y una hija adolescente. Sole, su hermana, se gana la vida como peluquera.

Y la madre de ambas, muerta en un incendio, junto a su marido. Este personaje se aparece primero a su hermana y después a Sole, aunque con quien dejó importantes asuntos pendientes fue con Raimunda y con su vecina del pueblo, Agustina.

17. Los abrazos rotos



Título original: Los abrazos rotos

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 2009

Duración: 0 min.

Género: Drama, Thriller

Reparto: Penélope Cruz, Rubén Ochandiano, Blanca Portillo, Lola Dueñas, Alejo Sauras, Rosy de Palma, Ángela Molina, Asier Etxeandia, Marta Aledo, Lluís Homar, Carlos Leal, Tamar Novas, Kira Miró, Chus Lampreave, Carmen Machi, Dani Martín, José Luis Gómez, Javier Coll, Kiti Manver, Mariola Fuentes, Agustín Almodóvar, Jaime Fernández-Cid, Buscató, Enrique Aparicio, Ramón Pons, Sabine Daigeler, Yuyi Beringola, Sergio Díaz, Chema Ruiz, Carlos García Cambero, Diego Romáña García, Juan Bautista Cucarella, Viviana Espinoza, Cote Soler, Esther García, Javier Giner, Jons Pappila, Fernando Iglesias, Jaime Santos Gonzalez, Carlos Sampedro, Fernando Lueches, Lyng Dyrup, Enrique Vargas

Web: www.losabrazosrotos.com

Productora: Universal International Pictures (UI), El Deseo S.A.

Casting: Luis San Narciso

Departamento artístico: Isaac Viejo, Juan Gatti, María Clara Notari

Departamento editorial: Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Isobel Griffiths

Dirección: Pedro Almodóvar

Dirección artística: Víctor Molero

Diseño de producción: Antxón Gómez

Efectos especiales: Aleix Torrecillas, César Abades, Daniel Rebou, Joaquin Vergara, Jordi Morera, Óscar Abades, Pablo Perona Navarro, Reyes Abades

Efectos visuales: David Esteve, Luis Blasco, Thorsten Rienth

Fotografía: Rodrigo Prieto

Guión: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Ana Lozano, Eva Quilez, Massimo Gattabrusi, Mónica Miguel, Yael Fernández-Maqueira

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Angel Fragüela, Jaime Fernández-Cid Buscató, Julien Naudin, Marc Orts, Miguel Rejas, Patrick Ghislain, Rodrigo Merolla

Vestuario: Macarena García Sonia Grande

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora Universal International Pictures (UI), El Deseo S.A..

Sinopsis

Un hombre escribe, vive y ama en la oscuridad. Catorce años antes sufrió un brutal accidente de coche en la isla de Lanzarote. En el accidente no sólo perdió la vista, también perdió a Lena, la mujer de su vida. Este hombre usa dos nombres, Harry Caine, lúdico seudónimo bajo el que firma sus trabajos literarios, relatos y guiones, y Mateo Blanco, su nombre de pila real, con el que vive y firma las películas que dirige. Después del accidente, Mateo Blanco se reduce a su seudónimo, Harry Caine. Si no puede dirigir películas se impone sobrevivir con la idea de que Mateo Blanco murió en Lanzarote junto a su amada Lena., mecanógrafo y lazarillo. Desde que decidiera vivir y contar historias, Harry es un ciego activo y atractivo que ha desarrollado todos sus otros sentidos para disfrutar de la vida, a base de ironía y una amnesia autoinducida. Ha borrado de su biografía toda sombra de su primera identidad, Mateo Blanco. En la actualidad, Harry Caine vive gracias a los guiones que escribe y a la ayuda de su antigua y fiel directora de producción, Judit García, y de Diego, el hijo de ésta, secretario

Una noche Diego tiene un accidente y Harry se hace cargo de él (su madre, Judit, está fuera de Madrid y deciden no comunicarle nada para no alarmarla). En las primeras noches de convalecencia, Diego le pregunta por la época en que respondía al nombre de Mateo Blanco, después de un momento de estupor Harry no sabe negarse y le cuenta a Diego lo ocurrido catorce años antes con la intención de entretenerle, como un padre le cuenta un cuento a su hijo pequeño para que se duerma. La historia de Mateo, Lena, Judit y Ernesto Martel es una historia de "amour fou", dominada por la fatalidad, los celos, el abuso de poder, la traición y el complejo de culpa. Una historia emocionante y terrible cuya imagen más expresiva es la foto de dos amantes abrazados, rota en mil pedazos.

